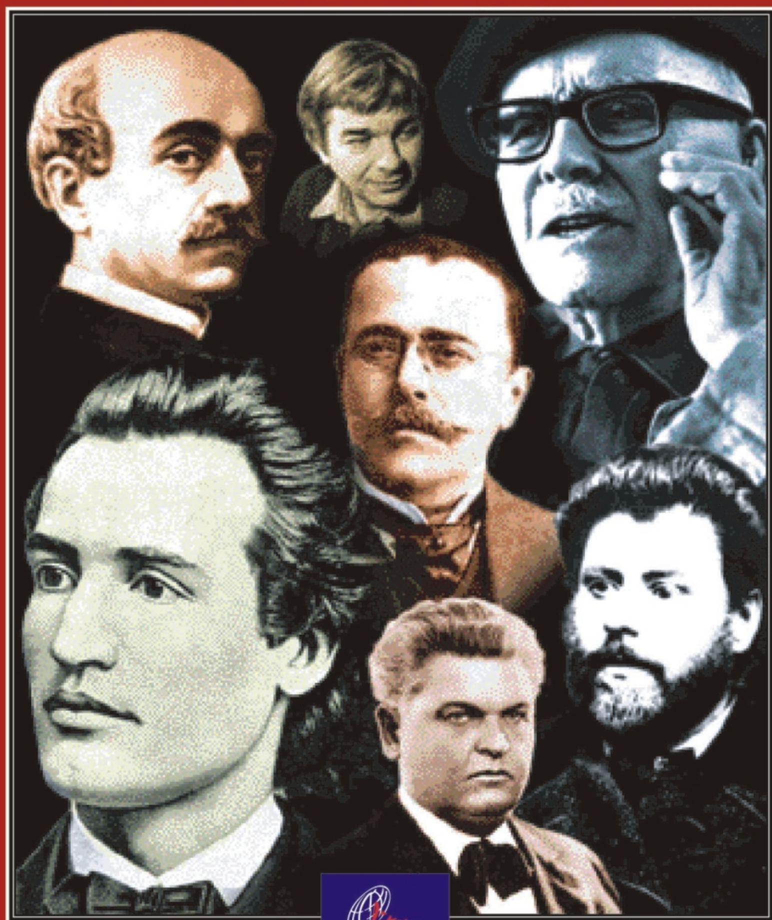
biblioteca școlarului

ION ROTARU

COMENTARII ȘI ANALIZE LITERARE



biblioteca școlarului

ION ROTARU



COMENTARII ŞI ANALIZE LITERARE



INTERNAŢIONAL
BUCUREŞTI — CHIŞINĂU

Colecţie iniţiată şi coordonată de Anatol Vidraşcu şi Dan Vidraşcu
Concepţia grafică a colecţiei şi coperta: Vladimir Zmeev



AUTOCOMENTARIU:

Cu punctul de plecare în experienţa profesorală a autorului, aceste *Comentarii şi analize* au devenit, prin selectare, revizuiri şi adaosuri, efectuate de-a lungul mai multor ediţii, un mic „tratat" de literatură română, de fiecare dată primit favorabil de colegii din branşă, de elevi şi de studenţi. El s-a constituit cu redactarea sintezei încercate în *O istorie a literaturii române (de la începuturi până în prezent, 6 volume, ediţia a doua, 1994–2001)*, cu care se intersectează în câteva locuri până la identificare textuală. Cu titlu de modele şi schimb de experienţă în domeniu, comentariile şi analizele se aplică aici asupra a mai bine de 60 de capodopere ale artei cuvântului românesc dispuse cronologic. Alegerea lor s-a făcut pe criteriul clasicităţii, altfel spus al permanenţei şi reprezintă opţiunea autorului în momentul de faţă.



CZU 821.135.1.09
R 82

Editura „Litera Internaţional“
O.P. 33; C.P. 63, sector 1, Bucureşti, România
tel./fax (01) 3303502; e-mail: info@litera.ro

Grupul Editorial „Litera“
str. B. P. Hasdeu, mun. Chişinău, MD-2005, Republica Moldova
tel./fax +(3732) 29 29 32, 29 41 10, fax 29 40 61;
e-mail: manager@litera-publishing.com

Difuzare:

S.C. David D.V.Comprod SRL
O.P. 33; C.P. 63, sector 1, Bucureşti, România
tel./fax +(01) 3303986; 3206009

Librăria „Scripta“
str. Ştefan cel Mare 83, mun. Chişinău, MD-2012,
Republica Moldova, tel./fax: +(3732) 221987

Prezenta ediţie a apărut în anul 2001 în versiune tipărită
şi electronică la editura „Litera Internaţional“ şi
Grupul Editorial „Litera“.

Editori: *Anatol şi Dan Vidraşcu*
Lector: *Vlad Pohilă*
Corector: *Raisa Coşcodan*
Tehnoredactare: *Marin Popa*

Tipărul executat la Combinatul Poligrafic din Chişinău
Comanda nr. 11056

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Rotaru, Ion
Comentarii şi analize literare/ Ion Rotaru; col. iniţ. şi coord. Anatol şi Dan Vidraşcu; conc. col. şi cop./Vladimir Zmeev; /— Bucureşti, Ch.: Litera, 2001 (Combinatul Poligrafic). — 456 [p]. — (Bibl. şcolarului, serie nouă, nr. 205)
ISBN 973-99869-4-3
ISBN 9975-74-324-2
821.135.1.09

ISBN 973-99869-4-3
ISBN 9975-74-324-2

CUPRINSUL

POEZIE

PROZĂ

DRAMATURGIE

CUPRINS

CUVÂNTUL AUTORULUI

Publicând aceste Comentarii şi analize literare din clasicii români*, asemănătoare altora mai vechi, autorul caută a-şi urma un program bine stabilit. Studiul literaturii şi, mai în general, al umanioarelor, a fost dintotdeauna şi continuă să fie, după credinţa sa, pivotul învăţământului naţional, chiar de la începuturile lui, de ar fi să le punem fie şi numai pe seama unor Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu sau Gheorghe Asachi, când de fapt, se ştie, ele sunt mult mai vechi. Întâi şi întâi este necesar să ne cunoaştem bine limba, să ne deprindem a o vorbi şi scrie cât mai corect, mai frumos şi mai nuanţat, după modelele lăsate de clasici. Şi unde oare s-ar putea forma mai bine viitorul om cult şi civilizat decât în şcoală? Şi care dintre disciplinele şcolare ajută cel mai mult în această direcţie decât limba şi literatura naţională? Cine îi cunoaşte metoda, modul de a gândi şi a lucra în calitate de profesor şi scriitor în domeniu, cercetând cu atenţia cuvenită această carte va vedea numaidecât că autorul nu face, în fond, nici o deosebire între „studiul limbii române" şi „studiul literaturii române". Simplu vorbind, pentru el, gramatica şi literatura sunt una şi aceeaşi disciplină, ţintind spre acelaşi scop. Este tentat chiar să atragă atenţia celor ce vor consulta aceste comentarii şi analize (elevi, studenţi, sau profesori) că ele cer lectorului cunoaşterea cât de cât specializată a gramaticii elementare a limbii române.*

Cartea de faţă se doreşte a fi şi un schimb de experienţă intercolegială cu confraţii de breaslă întru profesorat, o… „paralelă" la programele şi manualele şcolare. Nu neapărat cele zise „alternative", cât mai cu seamă cele cât de cât stabile, în virtutea faptului că operele clasice sunt o permanenţă. Piesele alese pentru studiu sunt, în orice caz, dintre acele care pot figura oricând. Am evitat intenţionat didacticismul de rutină, anume „sistematizări", împărţiri şi numerotări pe capitole şi paragrafe, cum vedem că au făcut unii autori care voiesc cu tot dinadinsul „să ajute" cât

mai „eficient“ învăţarea (citeşte: „cât mai rapid“, „cât mai comod“, fără efortul cerut de mergerea la textele de bază). Nu vrem câtuşi de puţin a da „mură-n gură“ elevului, necum profesorului, ori, Doamne fereşte!, vreun instrument de… copiat, „util“ în înţelesul vulgar al cuvântului. În acelaşi timp, fiind vorba de comentarii şi analize aplicate literaturii frumoase *(beletristicii, adică), autorul le propune şi ca pe nişte modele de compuneri cât de cât elegante în stil, destinate nu numai să* informeze, *ci să şi* formeze *pe virtualul cititor tânăr.*

Am comentat şi am analizat atât opere întregi cât şi fragmente de opere. Anume spre a se vedea „metoda“ de abordare a întregului, diferită de aceea aplicată fragmentului, fără ca întinderea fiecărui capitol în parte să depaşească un anumit număr de pagini.

Această ediţie se doreşte definitivă, fără a putea fi, fireşte, perfectă. O adresăm unor categorii cât mai largi de cititori: elevi de la şcoala elementară, liceeni, dar şi profesori, în cazuri anume şi studenţi. La cei mai mici dorim să stimulăm ceea ce se numeşte iniţiativa enunţului *pe cont propriu, în legătură cu comentariul literar, la cei mai mari încurajăm replica mai personală, originalitatea creatoare altfel spus. De aceea, bucăţile alese le-am făcut să corespundă cât de cât vârstelor intelectuale ale eventualilor cititori studioşi. ESTE DE LA SINE ÎNŢELES CĂ CINE NU A CITIT-RECITIT TEXTELE DE BAZĂ LA CARE NE REFERIM AICI, NU VOR ÎNŢELEGE MARE LUCRU DIN COMENTARIILE ŞI ANALIZELE NOASTRE. Când a fost posibil, le-am reprodus ca atare în carte. Romanele de mare întindere trebuiesc cercetate însă numaidecât, separat. N-am coborât ştacheta comentariului sau analizei mai niciodată sub nivelul cerinţelor bacalaureatului. Dimpotrivă, avem capitole (comentariile la, de exemplu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Mircea Eliade, Camil Petrescu etc.) care ating, credem, nivelul chiar academic.*

În chip anume această lucrare este un fel de… paralelă în raccourci *la sinteza mult mai largă din* O istorie a literaturii române *(de la origini până în anul 2000) în şase volume.*

I.R.


POEZIE

MIORIŢA

Timp de mai bine de un secol, de când a fost culeasă de către Alecu Russo şi Vasile Alecsandri, despre balada *Mioriţei* s-au scris mii, poate chiar câteva zeci de mii de pagini. Numai pentru explicarea unor cuvinte, ca *ortoman* (care, după toate probabilităţile, înseamnă *voinic, viteaz,* posibil fiind însă şi sensul de *bogat, avut*), *laie* sau *bucălaie* (alte două adjective rare, prin care se indică culoarea cenuşie ori albă a lânii oilor), şi-au dat concursul savanţi filologi dintre cei mai mari: Odobescu, Hasdeu, Tiktin, Weigand, Densusianu, Mario Roques, Iorga şi alţii[1]. Istorici, istorici literari, esteticieni şi poeţi, eseişti, folcloriştii în totalitatea lor, etnografi şi muzicieni, filozofii, în fine, români sau străini, au văzut în celebra baladă păstorească expresia cea mai autentică a sufletului românesc.

Ea ar consta, după unii, mai ales pentru reprezentanţii curentului gândirist din perioada dintre cele două războaie, în atitudinea fatalistă, resemnată a omului în faţa morţii. Ciobanul din baladă află prin intermediul oii năzdrăvane că va fi omorât de către tovarăşii săi *„pe l-apus de soare“* şi, împăcat cu destinul, nu-şi ia măsuri de împotrivire spre a supravieţui; din contră, îşi face un fel de testament, lăsând dispoziţii privitoare la înmormântare, pe care o vrea confundată cu o nuntă. Atitudinea în faţa morţii se manifestă sub forma unui frumos panteism — dincolo de orice credinţe religioase — , izvorât din adâncul firii omeneşti, de o mare forţă de impresionare poetică:

---

[1] Vezi toată documentaţia în Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964. De notat că din sutele de variante, toate culese după Alecsandri, aceea publicată întâi de poet reprezintă prototipul perfect.

Să-i spui lui vrâncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii
Să-mi aud cânii.
Asta să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraş de os,
Mult zice duios;
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Şi-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge.

Alţi exegeţi, dimpotrivă, cu mai multă dreptate, întemeiaţi tocmai pe frumoasele versuri citate mai sus, consideră că dorinţa păstorului de a fi îngropat în preajma stânii, în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, exprimă dragostea de viaţă, vitalitatea dintotdeauna a omului din popor, ataşamentul faţă de grupul social din care face parte, de îndeletnicirile zilnice şi de frumuseţile naturii. Cu alte mijloace, poezia cultă de cea mai pură esenţă exprimă aceeaşi stare de spirit. Aşa cum a spus G. Ibrăileanu, *Mai am un singur dor* este *Mioriţa* lui Eminescu. Desigur, o apropiere de texte nu poate fi pusă în discuţie, dar tocmai de aceea paralelismul dintre poetul popular şi cel cult rămâne edificator, în sensul că Eminescu a încorporat organic în opera lui sufletul românesc dintotdeauna. Asemenea ciobanului din baladă, marele poet doreşte perpetuarea după moarte în universul lui şi lasă să fie îngropat la marginea mării, în preajma codrului şi a izvoarelor pr care le-a iubit şi le-a cântat. Fluierul pus la cap, ori în creanga copacului, prin care

vântul trecând ar putea chema oile în jurul mormântului, îşi are corespondentul, pe planul poeziei culte, în bocetul vântului care *„dă glas frunzişului veşted“,* în imaginea lunii, *„atotştiutoarea“,* lunecând peste vârfuri de brad, în *„troienirea“* cu flori de tei, simbol al păstrării în memoria posterităţii:

Nemaifiind pribeag
De-atunci înainte,
M-or coperi cu drag
Aduceri aminte.

Reverse dulci scântei
Atotştiutoarea,
Deasupra-mi crengi de tei
Să-şi scuture floarea.

Şi nime-n urma mea
Nu-mi plângă la creştet,
Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted.

Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntruna,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad.

Pătrunză talanga
Al serii rece vânt,
Deasupră-mi teiul sfânt
Să-şi scuture creanga.

Mai mult decât toate celelalte balade româneşti, *Mioriţa* are un caracter liric. Această constatare vine în acord cu faptul că, spre deosebire de literaturile altor popoare, în literatura română — atât în cea cultă cât şi în cea populară -— eposul versificat de mari proporţii s-a dezvoltat mai puţin. În cazul de faţă „lirismul“ se datorează însă, în primul rând, temei abordate şi caracterului ei simbolic, balada putând avea la origine un

bocet folcloric. Aceasta ar putea explica, parţial măcar, şi fatalismul compunerii, ştiut fiind că bocetul *reconstituie postum* întâmplările care au provocat moartea eroului. Interesant este, în această ordine de idei — a dezvoltării cântecului mioarei dintr-un bocet —, să constatăm că toate sau aproape toate variantele ardeleneşti ale *Mioriţei* sunt în fond nişte bocete vorbind de jalea mamei (uneori şi a iubitei) la moartea unui tânăr cioban. Metaforismul este, oricum, cel obişnuit în respectiva specie a liricii populare: plângerea oilor, moartea văzută ca o nuntă (fiind vorba de un tânăr), dorinţa îngropării în apropierea stânii etc.

Cum însă bocetul, ca şi balada de altfel, se recită ori se cântă în împrejurări anume — presupunând deci existenţa unui public spectator —, amândouă aceste specii folclorice au un pronunţat caracter dramatic. O interesantă şi mult controversată problemă de teorie literară, anume aceea că genul dramatic nu are o existenţă de sine stătătoare, ci ar reprezenta mai degrabă o sinteză dintre liric şi epic, ar putea fi repusă în discuţie chiar în jurul baladei *Mioriţa*, lucru ce, fireşte, nu-şi are locul în expunerea de faţă. Cu toate acestea, câteva observaţii privitoare la structura baladei rămân esenţiale.

O primă secvenţă prezintă cadrul, altfel spus: scena pe care urmează a se desfăşura „acţiunea“. Acesta este *plaiul* românesc specific, *„gura de rai“,* care poate fi o imagine sintetică a naturii, dar, totodată, şi un peisaj cvasifantastic unde urmează a avea loc nişte întâmplări neobişnuite. Neapărat trebuie menţionată vraja recitativului, rostogolirea molcomită a versurilor, incantaţia poetică rezultată din şlefuirea multiseculară a verbului:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean (...)

De pe acest generic atenţia este purtată apoi asupra celor trei ciobani, a împrejurării că doi dintre dânşii se sfătuiesc să-l omoare pe al treilea, la mijloc fiind răpirea averii ce constă în *„oi mai multe, /Mândre şi cornute,/ Şi cai învăţaţi,/ Şi câini mai bărbaţi!“* Totul (cel puţin în varianta rămasă clasică prin culegerea lui Alecsandri) este prezentat repede, expeditiv, propoziţiile sunt introduse prin câte un *„Iar“* sau *„Mări“* şi conduse de perfectul simplu, participarea afectivă a povestitorului fiind marcată numai prin aşa-numitul dativ etic:

Iar cel ungurean[1]
Şi cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Şi se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman.

Restul baladei, miezul şi cea mai mare parte a ei, se constituie apoi dintr-un relativ scurt dialog între oaia năzdrăvană şi cioban şi se termină cu lungul monolog unde acesta din urmă îşi expune în cântec *testamentul*. De remarcat, de asemenea, că în interiorul monologului ciobanului este introdus şi presupusul monolog al maicii bătrâne care întreabă de fecior. Lucru interesant, acest moment, dramatic prin excelenţă, prilejuieşte totuşi o descriere portretistică, făcută tot sintetic şi din elemente metaforice-comparative adecvate mediului ţărănesc şi ciobănesc. Construcţia paratactică şi elipsa predomină:

Cine-au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?

---

[1] Ungurean trebuie explicat cu sensul „originar din Transilvania“ (vezi D.L.R. M.).

Feţişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perişorul lui
Pana corbului;
Ochişorii lui
Mura câmpului!

Din acest portret reiese că ciobanul din baladă are asupra celorlalţi doi nu numai ascendentul bogăţiei, ci şi pe acela al frumuseţii bărbăteşti clasice: trupul zvelt *(„tras printr-un inel"),* faţa albă, mustaţa de forma spicului de grâu, părul ca pana corbului şi ochii ca murele. Firesc, urmând aceleaşi concepţii clasice şi, mai înainte de toate, în perfect acord cu chipul de a gândi al omului din popor, al românului îndeosebi, frumuseţea fizică este o complinire a frumuseţii morale. Iubirea de natură, dragostea de viaţă, de munca-i zilnică, dorinţa exprimată în impresionantu-i testament, aceea de a fi îngropat în apropierea stânii etc., sunt calităţi sufleteşti pe care poetul popular ţine să le pună în evidenţă. La acestea se adaugă *gingăşia* cu care ciobanul gândeşte la soarta oilor şi apoi la aceea a mamei. Mioara nu va trebui să vorbească suratelor sale de omor. Fapta celor doi tovarăşi de ciobănie este reprobabilă eticeşte şi în acelaşi timp urâtă în gradul cel mai înalt. Lumea întreagă va trebui doar să ştie că petrecerea din viaţă a ciobanului a fost o nuntă la care însă — aici sugestia poetică a trecerii în neant se impune într-un mod deosebit prin frumuseţe — *„a căzut o stea":*

Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
C-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;

Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa;
Brazi şi păltinaşi,
I-am avut nuntaşi;
Preoţi munţii mari,
Păsări lăutari,
Păsăréle mii
Şi stele făclii.

Delicateţea, am zice măreţia sufletească a „eroului“, rămâne cu atât mai impresionantă când e vorba de mamă. Spre deosebire de cealaltă lume, „măicuţa bătrână“ nu va trebui să ştie că la nunta feciorului „a căzut o stea“, ci:

Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Şi-i spune curat
Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai.

Pentru că mama, în marea ei iubire pentru fecior, ar putea crede cu adevărat că acesta a putut să se însoare cu o fată de crai, ca un Făt-Frumos din poveste. Ori poate nu va crede, dar iluzia supravieţuirii fiului se va realiza prin evitarea pronunţării cuvintelor sacramentale conform cărora la moartea fiecărui om cade o stea de pe firmament. Ideea poetică este oricum ambiguă, dar tocmai într-asta stă marea ei frumuseţe şi adâncime. Există un mare secret, semn al geniului poetic neapărat, al inefabilului metaforic al *Mioriţei,* foarte greu de explicat. A imagina o *nuntă* (care poate fi însoţirea ciobanului cu o zână, dar şi prefigurarea simbolică a morţii), nuntă la care, soarele şi luna ţin cununa mirilor, unde brazii şi paltinii sunt nuntaşii, preoţii — munţii mari, păsările — lăutarii şi stelele de pe cer — făcliile, este uimitor din punctul de vedere al expresiei poetice. Surpriza, fiorul artei mari nu vin în sensul grandiosului neapărat, ba nici în acela al ineditului imaginilor

(nunţi metaforice sau nunţi pur şi simplu, la care participă elementele naturii, întâlnim des în poezia cultă şi în cea populară), cât mai ales dintr-un fel de *măsură* şi *discreţie* cu care se exprimă o durere adâncă. În acest context trebuie luate noţiunile de *delicateţe* şi *gingăşie* pe care le-am subliniat mai sus, încercând să *analizăm* (cuvânt iarăşi îndeajuns de nepotrivit aici) starea de spirit a ciobanului din *Mioriţa*. A face psihologie în jurul personajului este o greşeală. Ficţiunea este în acest caz pură şi atitudinea estetică a poetului popular trece întotdeauna înainte. Ea constă în contemplarea din unghiul cel mai înalt a omului pus în faţa destinului şi naturii, a vieţii şi a morţii. Emoţia estetică, la auzirea (cum şi la citirea) baladei stă în calmul şi echilibrul sufletesc, în farmecul pe care îl degajă melodia versurilor. Refrenele laitmotive sunt făcute să apară la intervale egale, în valuri succesive. Ritmul e dat de anume repetiţii şi simetrii:

Tréi turme de miei
Cu tréi ciobănei,
Ùnu-i moldovan,
Ùnu-i ungurean
Şi ùnu-i vrâncean.

De alternanţe anaforice:

Fluieràş de fag,
Mùlt zice cu drag;
Fluieràş de os,
Mùlt zice duios;
Fluieràş de soc,
Mùlt zice cu foc!

De mutarea accentului:

Sóarele şi lùna
Mi-au ţinùt cunùna,
Bràzi şi păltinàşi,
I-am avùt nuntàşi;

Préoţi mùnţii màri,
Pàsări lăutàri,
Păsăréle mii
Şi stèle făclii.
……………..
Feţişóara lùi
Spùma laptelùi,
Perişòrul lùi
Pàna còrbulùi;
Ochişòrii lùi
Mùra c• mpulùi!...

Lucian Blaga, plecând de la starea de sentiment pe care o lasă *Mioriţa,* construia o filozofie a specificului naţional românesc. Sadoveanu relua, în interpretare proprie, motivul mioritic în romanul rapsodic *Baltagul.* În povestirea *Orb sărac* din ciclul *Hanu Ancuţei* aflăm un adevărat ceremonial al recitării şi cântării baladei străvechi pe care un bătrân cimpoier mărturiseşte a o fi învăţat de la nişte ciobani: „Şi acei baci vechi din pustie m-au învăţat lângă foc acest cântec; dar m-am legat cu blăstăm să nu-l uit niciodată şi, de câte ori oi suna din cimpoi, să-l zic mai întăi şi întăi". (M. Sadoveanu, *Opere,* vol. 8, E. S. P. L. A., p. 560.)

Pentru întregirea celor spuse mai sus şi pentru justificarea alegerii pentru analiza noastră a textului pus în circulaţie de Vasile Alecsandri, iată un alt pasaj edificator din opera lui Sadoveanu, atât de strâns legată ea însăşi de mitul mioritic:

„Balada asta constituie cel mai mare titlu de glorie a bardului de la Mirceşti. În rătăcirile lui romantice, urmărind, cu Russo şi Negri, doinele şi cântecele bătrâneşti, tânărul poet de la 1840 a simţit deodată fiorul religios al marii literaturi nescrise. A simţit pătrunzându-l acel glas din veacuri al poporului obijduit.

...Într-o sară de vară, sub poala de codru negru, undeva în munţi, în sălaşul neamului, la un foc haiducesc, în preajma unei stâni şi a unui pârău, stând cu faţa spre stelele veşnice, sufletul lui a tresărit la suspinul buciumului şi-n ureche i-a sunat balada aceasta". (Apud *Opere,* vol. XVI, p. 610.)

* * *

Asistând pe un coleg care preda la clasă *Mioriţa,* am avut surpriza să aud această întrebare interesantă pusă de un elev: „Cum se explică faptul că ciobanul informat de mioară că va fi ucis «pe l-apus de soare» nu-şi ia nici un fel de măsuri de apărare?“ Întrebarea mi s-a părut revelatoare în legătură cu modul de a gândi la tinerele generaţii, dar şi în legătură cu cauza imediată care a produs-o. Şablonard şi prea comod, aplicând scheme de analize valabile în altă parte, conducând superficial maieutica din clasă, profesorul punea accentul pe *acţiune,* pe *intrigă,* încercând chiar şi ceea ce numim *caracterizarea personajelor.* E limpede însă că, dacă ar exista personaje cu o *psihologie concretă şi individuală,* atunci într-adevăr am avea de-a face cu o intrigă complicată şi cu o acţiune chiar trepidantă de tip, să zicem, western sau poliţist, cu care televizorul ne ţine la curent zi de zi. În realitate, dezvoltată dintr-un bocet, fără personaje în înţelesul obişnuit al cuvântului şi deci imposibil de povestit, balada are un foarte marcat caracter liric şi simbolic. E, în fond, una dintre cele mai profunde şi mai frumoase meditaţii poetice asupra morţii din câte s-au produs vreodată în poezia lumii[1]. Oaia prevestitoare a morţii nu este şi nu poate fi un *personaj* — pricină din care nici ciobanii şi nici măicuţa bătrână nu sunt personaje literare în înţeles curent — , ci numai prilejul pentru om, metafora dacă vrem, a revelării sfârşitului vieţii la care suntem invitaţi a consimţi. Accidental sau nu, lucrul nu mai are importanţă în plan ontologic. Cadrul solemn al naturii şi

---

[1] Considerăm edificatoare, în acest sens, părerea unuia dintre cei mai mari poeţi români din perioada interbelică: „*Mioriţa,* baladă epică [...], poate fi revendicată pe de-a-ntregul de lirică, întrucât în ea epicul adevărat, adică lupta între păstori şi uciderea celui mai ortoman, nu se mai potriveşte astăzi (sau n-a existat niciodată), şi întreaga baladă e plină numai de confidenţele păstorului către oaia năzdrăvană, cu minunatele metafore lirice ce încheie poemul“ (V. Voiculescu, *Lirica populară,* în vol. *Gânduri albe,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 14.).

mişcarea astrelor de pe firmament întăresc, echilibrează această stare de spirit. Cu alte mijloace — fără însă a atinge adâncimea, originalitatea şi frumuseţea capodoperei folclorice —, ea a fost intuită de Eminescu, de Sadoveanu, de Lucian Blaga şi Tudor Arghezi. Recunosc că este greu să explici asta copiilor. Şi totuşi ... [1].

TOMA ALIMOŞ

Ideea poetică centrală din această frumoasă baladă voinicească vine să ilustreze o altă concepţie morală înaltă, caracteristică tuturor timpurilor, prezentă în toate marile şi micile epopei eroice, de la *Iliada* şi *Odiseea* până la romanele moderne de aventuri, filmele haiduceşti sau western. Ea răspunde instinctului nostru romantic, firii omeneşti ce înclină întotdeana să admire bărbăţia, frumuseţea fizică şi morală a speţei, opuse urâţeniei, poltroneriei şi laşităţii. Din acest punct de vedere, etic şi estetic totodată, este aproape indiferentă situarea în timpul istoric a *întâmplării,* de altfel greu de fixat, dată fiind vechimea cântecului şi numeroasele suprapuneri de motive. Mai nouă întrucâtva decât cea din păstoreasca *Mioriţă,* ea ar putea data din epoca destrămării orânduirii bazate pe proprietatea în devălmăşie a pământului şi a începuturilor feudalismului. Cântecul bătrânesc, cules pentru prima dată tot de Vasile Alecsandri, nu este însă o imagine *analitică* a cauzelor care determină comportamentul moral al oamenilor în împrejurări ce au fost, fără îndoială, mult mai complexe. A le căuta

---

[1] Nu este deloc lipsit de interes să menţionăm aici concluzia la care ajunge unul dintre cei mai prestigioşi cercetători ai problemei, Mircea Eliade: „În ultimă instanţă, dacă *Mioriţa* şi-a cucerit un loc unic la cele două nivele ale culturii româneşti —folcloric şi cult — înseamnă că poporul, ca şi intelectualii, recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume şi răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, când se arată, ca de atâtea ori, ostil şi tragic. Şi acest răspuns constituie, de fiecare dată, o nouă creaţie spirituală“. *(De la Zalmoxis la Genghis-Han,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 250.)

neapărat, a pune adică accentul în primul rând şi, cum s-a făcut uneori, *numai* pe caracterul social al baladei, este o greşeală ce ar avea consecinţe nedorite în planul evaluării estetice. Ar însemna să introducem o cazuistică nepotrivită în analiza unei reprezentări de artă prin excelenţă *sintetică.*

Poetul anonim se supune total legilor interne ale speciei şi procedează, ca să spunem aşa, *schematic,* atribuind eroului *pozitiv* toate calităţile, iar celui *negativ* toate defectele: haiducul (în alte variante *boierul)* Toma Alimoş este „'nalt la stat, mare la sfat şi viteaz cum n-a mai stat", iubeşte natura, închină „ulmilor şi fagilor", caută prietenia şi tovarăşia voioasă la petrecere. Manea, dimpotrivă, e „slutul şi urâtul", „grosul şi-arţăgosul", insul în care s-a trezit instinctul de proprietate. El cere seamă pentru încălcarea moşiilor al căror stăpân s-a făcut:

— D-alei, Toma Alimoş,
haiduc din ţara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat,
pe la mine ce-ai catat?
Copile mi-ai înşelat,
florile
mi le-ai călcat,
apele
mi-ai tulburat,
livezi
verzi
mi-ai încurcat,
păduri
mari
mi-ai dărâmat,
Ia să-mi dai tu mie samă,
ia să-mi dai pe murgul vamă.

Simplu de tot, printr-un gest epic ca de cronicar, e notat şi momentul culminant al acţiunii, când Toma, invocând pacea şi întinzând plosca adversarului să bea, este atacat mişeleşte:

Manea stânga
şi-ntindea,
să ia plosca
şi să bea,
iar cu dreapta
ce-mi făcea?
Paloş mic că răsucea,
pântecele i-atingea,
maţele i le vărsa
şi pe cal încălica,
şi fugea, nene, fugea,
vitejia
cu fuga!

În cea de a doua mişcare a naraţiunii, eroul este pus să ucidă pe laşul asasin, neapărat bărbăteşte:

Maneo, Maneo, fiară rea,
vitejia ţi-e fuga,
că, de m-ai junghiat hoţeşte,
mi-ai fugit şi mişeleşte.
Ia mai stai ca să-ţi vorbesc,
pagubele să-ţi plătesc,
pagubele cu tăişul,
faptele
cu ascuţişul!
Bine vorba nu sfârşea,
murguleţu-şi repezea
şi cu sete mi-l lovea;
capu-n pulbere-i cădea,
iar cu trupul sus pe şea,
calu-n lume se ducea.

Într-o variantă din Vâlcea (vezi: *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* II, E.P.L., 1967, p. 210), intenţia e şi mai clară:

— Maneo, câine, liftă rea,
Tu m-ai tăiat fomeieşte,
Eu te-oi tăia voiniceşte.

Toma vorba nu sfârşea,
Paloş din teacă-mi scotea,
Frumos capu mi-i tăia.

Elementul miraculos, vorbirea haiducului cu calul, şi cel cvasimiraculos, tăria de a-şi aduna maţele vărsate, a se încinge cu brâul pe deasupra (în alte variante, a-şi coase rana cu aţă) şi a supravieţui până la pedepsirea răului, vin din contaminările cu basmul: Toma al lui Moş sau Alimoş (prin simplificare prozodică) este şi un Făt-Frumos, mai dramatic însă, mai real, posibil ca existenţă istorică.

De ar fi fost rămasă la atât, la simpla povestire a faptului, balada ar fi fost lipsită de valoare poetică. Însă, ca în toate producţiile folclorice ale genului, schema epică vine să fie învăluită de aura lirică afectivă, mai accentuată la începutul şi la sfârşitul poemului. Cântecul debutează cu un tablou-preludiu constituit din linii şi culori de o mare simplitate şi punctat de melodia de tot simplă a versului, prin excelenţă oral. Ca să fie pe deplin simţită şi înţeleasă, poezia se cere recitată, nu însă actoriceşte, ci cu acea solemnitate specifică rapsozilor populari care se acompaniază la cobză ori la cimpoi. Abia atunci, *cântate,* anume *banalităţi,* cum ar fi acel „frumos capul mi-i tăia“, devin poetice. Folcloriştii au demonstrat că, de fapt, în vechime baladele se produceau ca spectacol. Noi, modernii, nu simţim însă numaidecât nevoia reprezentaţiei ca atare (dar ea trebuie neapărat imaginată la citire!) şi o punere în scenă inabilă (de acestea se fac destule cu ocazia *festivalurilor)* poate duce la vulgarizarea acestei poezii de rară esenţă. *Spectacolul* — şi acesta este lucru interesant de observat— se produce în închipuirea noastră, ca şi în cazul citirii operelor lui Creangă, la sugestia fluenţei verbului, a curgerii versurilor, scurte, monorimate adesea, a succesiunii genitivelor şi a participiilor într-o sintaxă de neclintit, asemenea liniilor peisajului în care e înfăţişat eroul.

Haiducul *şade* pe o câmpie verde, la poalele unui munte, lângă un puţ, iar murgul, „priponit în pripoane de argint“ (pură sugestie de miracol poetic), paşte în preajmă-i. Ritmul este dat

de alternanţa grupurilor de rime feminine cu cele masculine, impecabile, fericit stridente pe alocuri, prin câte o asonanţă ce dă impresia netă de mişcare naturală a spunerii:

Foicica fagului,
la poalele muntelui,
muntelui Pleşuvului,
în mijlocul câmpului,
la puţul
porumbului,
pe câmpia verde-ntinsă
şi de cetine cuprinsă,
şade Toma Alimoş,
haiduc din ţara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat
şi viteaz cum n-a mai stat.

Arhaicul perfect compus *a stat* — cu semul de *a fost* — nu realizează numai rima, de rară fineţe şi de sugestie fonică în direcţia statuariei, dar se acordă pe deplin succesiunii genitivelor, de asemenea arhaice, ca pentru a contura tabloul, cu o fermitate desăvârşită, ca la primitivii rafinaţi din epoca impresionismului. Sentimentul naturii apare astfel firesc. El se exprimă puternic, însă într-alt chip, prin comparaţie cu poeţii moderni, de obicei descriptivi. Ceea ce impresionează aici este mereu simplitatea solemnă a omului în faţa elementelor. Solitudinea eroului, alta decât poza romantică obişnuită, implică acum explozia de viaţă: miracolul se produce prin închinarea în cinstea ulmilor şi fagilor, brazilor şi paltinilor, fraţii voinicului:

Închinare-oi codrilor,
ulmilor
şi fagilor,
brazilor,
paltinilor,
că-mi sunt mie frăţiori
de poteri ascunzători.

În final, după consumarea nucleului epic propriu-zis, motivul naturii apare din nou, rotunjind şi echilibrând compunerea. Întins pe pat de fânişor, în groapa pe care i-o sapă calul, cu flori sădite la cap şi la picioare, haiducul este jelit de acelaşi codru fratern:

D-alelei, murguţule,
....
Sapă-mi groapa din picior
Şi-mi aşterne fânişor,
Iar la cap şi la picioare
Pune-mi, pune-mi câte-o floare,
        la cap floare
        de bujor,
să mi-o ia mândra cu dor,
        la picioare
        busuioc,
să mă plângă mai cu foc.
....
Murgul jalnic râncheza,
cu copita că-mi săpa,
groapă mică că-i făcea,
fânişor îi aşternea,
floricele că-i sădea
cu trei lacrămi le stropea.

De tot interesul este să constatăm cum motivul sădirii de plante şi flori la mormânt are ecouri în poezia cultă de cea mai pură esenţă, odată cu ceea ce am putea numi *discreţia în suferinţă.* (Bocetul nu presupune „pâraie de lacrimi“, ca în lamentaţiile lui Conachi.) Aşa se întâmplă la Eminescu în *Mai am un singur dor* şi *O, mamă...* unde, ca şi în finalul baladei *Toma Alimoş,* lacrimile se varsă *ritualic* — de unde forţa poetică a simbolului — numai pentru a uda plantele sădite pe mormânt:

Când voi muri, iubito, la creştet să nu-mi plângi,
Din teiul sfânt şi dulce o ramură să frângi;
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi.

În sfârşit, trebuie remarcat că structurarea compoziţională a baladei se realizează prin revenirea în chip de laitmotiv a fragmentelor celor mai izbutite din punctul de vedere al fluenţei prozodice. Portretul haiducului:

— Toma Alimoş,
haiduc din ţara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat
şi viteaz cum n-a mai stat,

apare prima dată în prezentarea generică a rapsodului — în stil indirect — şi a doua oară în adresarea lui Manea, fără ultimul vers („şi viteaz cum n-a mai stat"), nepotrivit în cazul acesta. Însă avem toate motivele să bănuim că poetul popular (sau, în tot cazul, recitatorul) este foarte puţin atent la *înţelesul* cuvintelor, la ceea ce — raportând totul la pasajul în chestiune — am putea numi *caracterizarea personajului prin limbaj.* Manea portretizează pe Toma Alimoş ca toată lumea, cu toate că-i este duşman, într-atât de tiranic lucrează tiparul folcloric asupra spiritului creatorului, dar şi asupra contemplatorului operei în cele din urmă. Schimbând ceea ce trebuie schimbat, o situaţie asemănătoare aflăm în opera lui Creangă, unde toate personajele vorbesc ca autorul lor, în instanţă ultimă. Consideraţiile de acest fel ar duce prea departe discuţia: tot ceea ce am voit să observăm este că şi în balada *Toma Alimoş* eposul tinde să se convertească în *recitativ liric.* Un alt fragment, de o perfecţiune prozodică absolută, este acela care vorbeşte de consonanţa dintre sufletul omenesc şi natură, revenind de trei ori, la intervale egale, pe parcursul baladei, ultima dată ca un acord solemn, în chip de omagiu adus morţii eroului:

Codrul se cutremura,
ulmi şi brazi
se clătina,
fagi şi paltini se pleca,
fruntea de i-o săruta
şi cu freamăt îl plângea.

Solemnitatea, altfel spus: apoteoza în moarte, mai accentuată parcă în *Toma Alimoş* decât în *Mioriţa,* deşi fără vibraţia lirică de acolo, totuşi, este susţinută şi de accentul trohaic sub care sunt puse cuvintele-cheie din pasajul citat mai sus: *cò-drul, ùlmi* şi *fàgi, frùntea* — toate substantive (trei cu rol de subiect, unul cu rol de complement direct). Timp în care rima (monorima) bate insistent pe ultima silabă şi este exprimată prin predicate verbale la imperfect: *cutremurá, clătiná, plecá, sărutá, plângeá.* De adăugat că semantica verbală personifică aproape pe nesimţite şi astfel prozopopeea naturii se produce ca de la sine.

Ion Budai-Deleanu

ŢIGANIADA

(Cântecul al XII-lea)

Compunând al său „poemation eroi-comico-satiric“, Ion Budai-Deleanu a avut, cum singur spunea în *Epistolia închinătoare,* unele izvoare de informare istorică asupra subiectului abordat, precum „scriptorii de la Vizant“ (care nu puteau fi decât Ducas Honiates şi Laonic Chalcocondyl) şi „unele cronice scrise cu mâna, munteneşti“ (cópii de pe letopiseţele Cantacuzinilor şi Bălenilor). A stat, poate, şi sub impresia povestirilor săseşti despre Vlad Ţepeş, acele *Geschichte Drakule Wajde*[1], dăinuind vag în tradiţiile populaţiei din preajma Sibiului şi Făgăraşului, nu departe de Cigmău, satul de baştină al poetului. Celelalte surse indicate de autor par — cel puţin până la proba contrarie — uşor fanteziste. Aşa este acea cronică a Ţării Româneşti „scrisă cu mâna şi mai veche ca cea a lui Ureche“, dar mai ales izvodul sau „hârţoaga“ de la mânăstirea Cioara, precum şi „pergamena“ de la Zănoaga, întocmită de un Mitrofan, care ar fi fost de faţă la toate întâmplările ţiganilor, inclusiv la nunta lui Parpangel şi a Romicăi, comentată de învăţatul cu numele suspect de Tălălău. Evident, în chipul acesta

---

[1] Prin 1462—1463, trubadurul Michael Beheim scrisese, la curtea lui Friedrich al III-lea de la Wiener Neustadt şi după relatările unor călugări veniţi din Transilvania, *Gedicht über der Woivoden Vlad II Drakul.* Povestirile cuprinse aici sunt defavorabile domnitorului muntean, din pricina conflictelor dese pe care acesta le avusese cu saşii din Transilvania, reprimaţi cu duritate în câteva rânduri. În cronicile româneşti însă, ca şi în tradiţia orală, începând cu *Povestirile despre Vlad Ţepeş,* scrise în limba slavonă la curtea lui Matei Corvin, încă de pe timpul când eroul lor se mai afla în viaţă, figura voievodului se păstrează luminoasă, ca a unui mare luptător pentru independenţă şi duşman neîmpăcat al hoţilor, al leneşilor şi răufăcătorilor de tot felul.

şi cu umorul care-i caracterizează opera, Budai indica tradiţia populară ca sursă a creaţiei sale. În aceeaşi *epistolie,* semnată Leonachi Dianeu (anagramă de la Ianachi Deleanu, după cum Mitru Perea este anagrama de la Petru Maior), sunt arătate modelele străine ale *Ţiganiadei: Batrachomiomachia (Bătălia şoarecilor cu broaştele),* epopee eroi-comică atribuită lui Homer, *Vadra răpită (Secchia rapita)* de Tassoni, *Jivinele vorbitoare (Gli animali parlanti)* de abatele Casti. Din numeroasele note de pe parcurs rezultă alte modele, nu mai puţin celebre: *Iliada şi Odiseea* lui Homer, *Eneida lui* Vergiliu, *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, *La Gerusalemme liberata* de Tasso, *Don Quijote* de Cervantes, *Raiul pierdut* de Milton, *Messiada* lui Klopstock, *La pucelle d'Orléans* de Voltaire.

Însă poetul ţine să-şi avertizeze — cu toată seriozitatea — cititorul că *jucăreaua* lui este „izvoditură noao şi orighinală românească, nici furată, nici împrumutată de la vreo limbă". Scopurile estetice şi patriotice sunt mărturisite din capul locului, când, în amintita epistolă către Petru Maior, Budai arată că a compus epopeea sa „vrând a forma ş-a introduce un gust nou de poesie românească (...), să înveţe tinerii cei de limbă iubitori, a cerca şi cele mai rădicate şi mai ascunse desişuri a(le) Parnasului unde lăcuiesc musele lui „Omer şi a(le) lui Virghil" (cf. *Prolog)*.

Totodată sunt arătate şi scopurile moralizatoare şi critice. În *Epistola închinătoare* se spune că opera conţine „întru adins lucruri de şagă, ca mai lesne să se înţeleagă şi să placă", că „s-află într-însa şi critică" şi că totul nu-i decât o alegorie în multe locuri, unde prin ţigani se înţeleg „ş-alţii carii oarecând tocma aşa au făcut şi fac ca şi ţiganii". Că, în fine, din această cauză cele scrise „la mulţi nu le va plăcea, dar cel înţălept va înţălege!"

Într-adevăr, *Ţiganida* lui Budai-Deleanu este o aspră satiră la adresa feudalismului şi a instituţiilor lui, făcută cu o mână de maestru care a ştiut să întoarcă evocarea unui episod istoric şi de tradiţie spre bufoneria eroi-comică. Pentru aceasta a avut şi talentul, dar şi erudiţia necesară.

Patriotismul şi muzele („neşte scântei din focul ceresc al muselor“) îl îmboldeau — zice el în prolog — să abordeze subiecte mult prea nobile, convins fiind — ca şi Kogălniceanu mai târziu — că pentru Ştefan cel Mare sau Mihai Viteazul lipseşte „numai un Omer, ca să fie înălţaţi peste toţi eroii“. Îl „desmânta“ însă „neajungerea limbii“, care nu era „bine lucrată“.

Fără a intra în amănunte, deoarece în capitolul de faţă nu ne-am propus analiza literară a întregii *Ţiganiade,* ci numai a unui fragment, este necesar totuşi să subliniem faptul, deosebit de important pentru evoluţia conceptului de poezie în literatura noastră, că Budai-Deleanu înţelegea opera de artă ca o sinteză armonioasă dintre etic şi estetic, poetul fiind adeptul clasicului precept horaţian: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* Intenţia ludică din opera lui, *jucăreaua* — cum o numea poetul, cu seriozitate — trebuia să atragă pe cititor, să placă, dar să şi folosească.

De asemenea, tot în vederea fixării locului pe care *Ţiganiada* îl ocupă în istoria literaturii româneşti, trebuie să facem câteva referiri în legătură cu datarea textelor. O primă formă a epopeii a fost terminată în 1800. Cea de-a doua, mult mai finisată compoziţional, a fost definitivată în 1812. Deosebirea dintre cele două variante ale operei constă în aceea că prima dintre ele conţine şi episodul donquijotesc referitor la aventurile lui Becicherec Iştoc de Uram Haza, pe care poetul îl va relua apoi în poemul *Trei viteji.* Împrejurări vitrege au făcut ca opera lui Ion Budai-Deleanu să rămână postumă, unele dintre scrierile sale istorice şi filologice urmând a fi tipărite de-abia de aici încolo. Abia dacă, prin 1870, Papiu Ilarian atrăgea atenţia asupra manuscriselor rămase de la el, ajunse în patrimoniul statului nostru prin grija lui Gh. Asachi, care însă nu avusese răgazul să le cerceteze şi să le valorifice. Numai începând din 1875 până în 1877 apăru tipărită, sporadic şi intermitent, în *Buciumul român* — scos de Theodor Codrescu la Iaşi — prima versiune a *Ţiganiadei.* Cea definitivă şi în volum de primă ediţie s-a tipărit abia în 1925, la peste un veac de la moartea poetului. Aşa se explică faptul că această capodoperă a literaturii noastre n-a putut pătrunde multă vreme în circuitul poeziei române

clasice. Se poate spune că realizatorul epopeii — cu mult înaintea încercărilor fragmentare şi neizbutite, precum cele ale lui Negruzzi, Eliade şi Bolintineanu — n-a fost cunoscut de marii noştri poeţi, de un Alecsanrdri sau Eminescu. Soarta *Ţiganiadei* seamană cu cea a *Istoriei ieroglifice* de Dimitrie Cantemir. Nici formula poetică a *Ţiganiadei,* nici modalitatea prozei alegorice şi satirice din *Istoria ieroglifică* n-au intrat în vederile marilor noştri poeţi şi prozatori. Problemele de compoziţie, de limbă şi de stil — în genere — pe care aceste scrieri le ridică în faţa istoriei literare sunt numeroase, e drept. Adesea, ele par încâlcite şi vetuste. De vină este însă şi neobişnuinţa noastră cu genul, dincolo de dificultăţile reale de lectură. Profund greşit ar fi să le credem — aşa cum s-a întâmplat uneori — lipsite de valoare literară. La o analiză atentă, făcută cu instrumentele filologice şi lingvistice adecvate, aşezaţi fiind în unghiul de vedere şi în ambianţa culturală a autorului, *Ţiganiada* se dovedeşte a fi — ca şi *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — una din operele cele mai durabile şi mai originale din întreaga noastră literatură.

Semnificaţia *Cântecului al XII-lea,* cu care se încheie atât de nimerit epopeea lui I. Budai-Deleanu, pare să fie satirizarea vrajbei şi neînţelegerilor iscate în urma discuţiilor politice din tabăra ţiganilor. Opinia autorului, exprimată însă prin discursul lui Janalău, este aceea a unei organizări statale *„aristo-demo-monarchice",* o formă de guvernare cu caracter mixt, deşi mai înainte prezentase cu simpatie opinia republicană a lui Slobozan. Ideologii ţigănimii n-apucă totuşi a ajunge la vreun rezultat, adunarea se sparge şi degenerează într-o păruială crâncenă. Poetul o descrie cu pană homerică, întoarsă spre bufonerie şi caricatură.

Cearta se iscase dintr-un amănunt al dezbaterilor. Încă din finalul *Cântecului al XI-lea* aflăm că discuţia, alimentată de Corcodel şi Ciuciu, se oprise asupra alegerii de popi şi vlădici pentru ţigănie. Goleman vrea să aducă lucrurile pe făgaşul principal, dar Bobul nu-l poate suferi la cuvânt. Atunci, Ciormoiu, ciurarul, ia partea lui Goleman, iar Burda, fierarul, sare în ajutorul Bobului şi:

De aci mersă ca pârjolul sfada
Şi să răşchiră în toată grămada.

În continuare, poetul face să se perinde alegoriile epopeice ca în toate operele de acest gen, de la Homer încoace: Urgia bate din palme; Războiul „sare în cotigă“ (carul de luptă); Spaima şi Frica sunt călăuze ale Vrajbei, cea cu o mie de capete şi o mie de mâini, şi ale Pizmei; pe lângă carul de război saltă Jacul, Prada, „Izbânda înaltă“, Cazna, Răutatea, Vrăjmăşia, Şugubina... În urma lor vine „Moartea obidată“, însoţită de cortegiul alegoric al Vaietelor, cu Tânga, Plânsorile, Blăstămul, Jelea, Gemetul, Suspinele, Grija, Deznădăjduirea, Năcazul, Lipsa, Căinţa, „Stremţoasa Sărăcie şi Golătatea de toţi ruşinată“.

Ţigănimea este oarbă, nu vede consecinţele nefaste ale războiului dintre fraţi. Tandaler, care privea la gloată „cu sprânceana naltă“, crede a putea face ordine prin ameninţări şi porunceşte tăcere:

Iacă vă zic ha mai dă pe urmă:
    Aşa să tàceţi ca peştii în apă!
Că dacă oi sîmţi că mă mai curmă
    Cineva în vorbă ş-un cuvânt scapă
Din gura lui ha neruşinată,
    Limba i-oi zdrobi, fălcile îndată.

Sfârcul, instruit acum în chestiuni democratice, nu poate răbda despotismul şi răspunde ţanţoş, drept care Tandaler:

O palmă aşa-i răpezi de amară,
Cât să-nvârti ş-ochii-i scânteiară.

Cârlig, nepotul lui Drăghici, loveşte pe Tandaler pe la spate şi, când acesta „Se-ntoarnă/Să vază cine cutează a-l bate,/Când unul din gloată aşa-l ştersă /Cu un fuşt (băţ, retevei) pe ceafă de tare/Cât şi porni sângele pe nare“. Atunci voinicul Tandaler „pusă mâna pe cioarsă să o tragă“, dar — obicei ţigănesc —

sabia-i fusese furată de Cărăbuş, încât e nevoit să apuce, la întâmplare, un ciolan de vită spre a se repezi în ceata ciurarilor răzvrătiţi, unde „cutropeşte,/Ucide, prăvale şi răneşte". Bătălia a început şi poetul — mimând dificultatea de a povesti — apelează la clasica muză. Efectele — ca şi în cazul dispariţiei sabiei lui Tandaler — sunt de un umor rar întâlnit:

Muză, care ai fost la bătălie
Şi ştii toate decât toţi mai bine,
Spune faptele de vitejie,
Care s-au tâmpinat şi cu cine.

De aici încolo, ca într-un film de desene animate, cumva groteşti, sau ca într-o suită de tablouri în genul unui Salvator Rosa bufon, pline de o extraordinară mişcare şi pitoresc, se perindă scene de bătaie. Ţiganii se ucid pe capete şi rapsodul îşi face o adevărată plăcere să presare câmpul cu morţi povestind cu seninătate cele mai mari grozăvii. Epicul este absolut pur, zbuciumul gloatei se produce în gol, pe un fundal alb, fără decor; personajele nu au mâini şi picioare decât pentru a fi rupte, fălci spre a fi sfărâmate şi capete pentru a fi sparte, goale de orice psihologie, de unde impresia de marionete burleşti, dezlănţuite într-o convulsie zadarnică:

Într-aceea Găvan pe Ghiţu-l omoară,
Cocoloş pe Titirez dăculă,
Costea lui Zăgan capul zboară;
Iar Peperig a Dodii căciulă
Taie în doao şi capu-i despică
Din creştet până în tufoasa piică.

Parnavel cu suliţa ascuţită
Străpunsă pe Corbea în gemănare,
Şi de nu era punga încreţită
Pătrundea fierul până în spinare;
Dar totuşi răsturnându-le pe o dungă
Îi zdrobi toată cremenea în pungă.

Mândrea pe Ciuntul de barbă trage,
    Năsturel pe Dondul flocăieşte;
Iar ca ş-un juncan Dragosin rage
    Şi cu dinţii beliţi clănţăneşte
Căci Sperlea îi zburase nasul în doao
Şi musteţe cu buzele amândoao.

Ghiolban încă dede să deie
    În Căcâcea cu o bardă lată,
Iar cela aruncând o bebee
    Îl tocă tocma în gura căscată,
Şi-aşa-i fu de crudă lovitură,
Cât îi zdrobi toţi dinţii din gură.

Comicul provine din impresia de *Iliadă* bufă întoarsă pe ţigănie. Parpangel, care e un Achile tuciuriu, cel mai viteaz din toţi, nu ia parte deocamdată la bătaie, cu gândul fiind numai „la Romica dragă". Însă „Corcodel Voievodul/ Vrând a sa noduroasă măciucă/ De corn cu sânge şi el s-o crunte", loveşte pe Parpangel, care parează năprasnic cu buzduganul lui de aramă, „Cât îi făcu creierii în cap tot zamă".

Moartea lui Corcodel e înfăţişată — după tipic — printr-o comparaţie homerică:

Iar Corcodel căzând, ca ş-un munte
Sună, când năroit să prăvale
Şi de-aproape cutremură vale.

Ca Achile lui Hector, Parpangel vorbeşte mortului Corcodel cu sfidare războinică:

Corcodele,
Aceasta-i pă tine o dreaptă osândă
    Pentru-atâte nedreptăţi şi rele!
Rău ţi-ai aruncat cu bobii foarte
Când însuţi tu nu ştiuşi de a ta soarte![1]

---

[1] Compară cu versurile 321—354, Cântul XXII, din *Iliada.*

De un mare efect comic este apariţia pe scena războiului a muierilor, venite cum le apucase vremea, „fără învălitoare“, comparate, tot homeric, cu „neşte furii nemiloase“. După obiceiul ţigănesc, ele iau pruncii de picioare şi „Dau cu dânşii în sabii şi topoare“. Între ele, mama lui Corcodel face figură de Hecubă şi de Andromacă totodată. Aruncând pruncul mortului în obrazul lui Parpangel, i se adresează ţigăneşte:

Na, mâncă-ţi-l, o, câine,
Dacă-i mâncaşi pe dragul tătucă![1]

Purdea îndeamnă pe Bumbul să iscusească ceva pentru a doborî, fie şi pe la spate, pe voinicul Tandaler. Acţiunea e pregătită printr-o meticuloasă şi conştient meşteşugită comparaţie homerică, foarte amplă, cu elemente luate din viaţa păstorească locală:

Ca lupoaia bătrâna vicleană,
    Când vede un taur fără pază
Mugind, buiecind într-o poiană,
    A-l năvăli făţiş nu cutează,
Ci pe ascuns, prin tufe urmându-i, caută
Cum să deie pe dânsul neaşteptată.

Cele coarne fluturând aleargă,
    La tot muşuroiul se întărâtă
Şi vra din rădăcini să-l spargă,
    Împrăştie ţărâna cu copită
Şi coarne, uitându-şi cu tot de sine,
Păn-lupoaica dindărăpt îl ţine.

Aşa Bumbul pe departe urmează
    Vrăjmaşului, clipită dorită
Aşteptând ca zăpăcit să-l vază,
    Să-i deie răsplată cuvenită,

[1] Compară cu versurile 714—734, din Cântul XXIII al *Iliadei*.

Făcându-l tuturor de mascară,
Pentr-atâta morţi ş-atâtă ocară[1].

Abia în final răsare, din mijlocul catastrofei, glasul simbolic al lui Romândor: „Romândor, viteaz cu fire isteaţă, / Ca Mart la război, ca ş-Amor la faţă“, singurul rămas cu mintea neîntunecată de furiile şi haosul războiului intestin. În ciuda proniei cereşti, care vestea robia pe mai departe a românilor de către turci, el îndeamnă la luptă pentru libertate:

Însă atunci părea că-i scânteiază
Ochii grăind aşa cătră cete:
„Oastea lui Vlad, adecă vitează!
Războiu a face-acum va să-ncete?
Iar turcii vor merge cu pofală
Râzându-şi de-a noastră neîndrăzneală?

La-atâta-adecă ţara ne-ajunsă
Să-ş' vază muieri, maice, copile
Roabe la turci, în saraiu ascunse?
Iar fiii şi părinţii de zile
Făcuţi musulmani sau puşi în robie?
Ah! voinici! aceasta să nu fie!

---

[1] Iată, în traducerea lui G. Murnu, două comparaţii din *Iliada* de Homer:
„Cum de pe munte un şoim, la zbor fără seamăn de iute,
După sfiosul porumb s-avântă uşor, şi porumbul
Scapă din gheară-i cotind, dar ţiuie şoimul de-aproape,
Zboară mereu după el şi-i gata din zbor să-l înhaţe;
Zboară tot astfel Ahile de-a dreptul asupra-i, iar Hector...“

„Cum un ogar pe la munte zgornind vreun pui de cerboaică
De la culcuş, după el dă proaşcă pe văi în coclauri,
Chiar dacă urma-i o pierde, când puiul se tupilă-n tufe,
Câinele aleargă mereu şi-l adulmecă până ce-l prinde;
Tot aşa lui Ahile nu poate să-i scape nici Hector...“

(Cântul XXII, versurile 137—189, ediţia cu studiu introductiv de D. M. Pippidi, E.P.L., 1955.)

Nu fie! pân’ sântem în viaţă?...
Să nu zică vreo dinioară
Că trăind noi şi-într-a noastră faţă
Vrăjmaşul ne robi dulcea ţară,
Că-oastea lui Vlad întreagă ş-armată,
Patria-şi lăsă la turci argată!

Ş-unde-ţi merge răsipiţi în lume
Făr’ patrie, casă, fără hrană ?
Ah! cel mai amar! ba şi făr’ nume
Purtând cu voi vecinică prihană!...
Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,
Ori la moarte drumul să ne fie!...

Şi dacă-i hotărât de vecie,
Patria să cază fără vină,
Aceeaşi soarte ş-a noastră să fie:
Un mormânt ne-astupe ş-o ţărână!
Vrăjmaşului alta nu-i rămână
Făr’ pământul şi slava română!“

Romândor fârşind, răpşti mulţimea,
Ş’un sgomot din şireag în şireag
Mearsă crescând, iară călărimea
Dezvoalsă îndată alb-verdele steag
„Du-ne (strigând), măcar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte“.

Discursul dramatic şi avântat al lui Romândor, cu care se încheie *Ţiganiada,* conferă, odată cu figura luminoasă a lui Vlad Ţepeş, acestei capodopere un patriotism profund, nu îndeajuns de subliniat de toţi comentatorii, atraşi, cu oarecare justificare, mai mult de latura comică şi satirică a scrierii. În fapt, cum rar s-a mai putut întâmpla de la Budai încoace, comicul întâmplărilor ţigăneşti este de natură a potenţa patriotismul, a-l întări şi autentifica, a-l face firesc şi perfect credibil. Hotărât lucru, *Ţiganiada* este o compunere caleidoscopică, operă a unui spirit fin, cultivat multilateral şi

profund, rămas în acelaşi timp pur, la „forma lui cea dintâi", un adevărat fiu al poporului său.

Schimbând ceea ce este de schimbat, comicul de limbaj la I. Budai-Deleanu se realizează cu un rafinament pe care îl vom întâlni numai la Caragiale. Impresia de ţigănie e sugerată de o serie de fonetisme, precum: *ha dă pă urmă, hălui* (=ăluia), *aha clipită, aha putere, ahasta-ţi hie, ahele* (=acele) etc., ori de fonetisme arhaice şi regionale ca: *ucig, zisă, găsască, nice, scupi* (=scuipi — de la *a scuipa), fârşiră, acăţa, neşte, piică* (chică, păr), *dederă, surepe* (sirepe), *lacreme, să ruşină, ha trufă* (=acea trufie), *ucisă* (perf. simplu), *crepate, îmflă, cu dâns* (=cu dânsul), *doao* (=două) etc., etc.

Om de o foarte întinsă cultura, cunoscător de limbi clasice şi moderne, filolog autorizat şi — înainte de toate — mare artist, Budai şi-a dat seama — primul între scriitorii români — de caracterul metaforic, pitoresc în genere, al limbii noastre. Astfel, cuvântul *a căsca* — pentru a da un exemplu — folosit cu sensul de *a pofti, a râvni,* prilejuieşte o savuroasă figură de stil menită a caracteriza pe Tandaler:

Atunci Tandaler, ce la domnie
De mult căsca şi de jumătate
O şi îmbucasă, strigă cu mânie[1].

Un calambur trădează pe filologul expert şi denotă mult spirit şi umor, cu care s-ar putea mândri însuşi Caragiale: Tandaler „lui Lăpăduş capul sparsă", „Apoi lui Măgurel falca dreaptă/ O făcu *strâmbă*".[2]

[1] Miron Costin folosea cuvântul a *căsca* în acelaşi sens, însă într-un context plin de gravitate, referitor la poftele domnilor, respectiv ale lui Vasile Lupu:

„O, nesăţioasă hirea domnilor spre lăţire şi avuţie oarbă. Pre cât să mai adaoge pre atâta râhneşte. Poftile a domnilor şi a împăraţilor n-au hotar. Avându multu, cum n-ar avea nemică le pare. Precâtu Dumnedzeu le dă nu să satură. Avându domnie, cinste, şi mai mare, şi mai late ţări poftesc. Având ţară, şi ţara altuia a cuprinde *cască...*" (M. Costin, O*pere,* Ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 113.)

[2] *strâmb* < lat. *strambus — strabo.*

Bogăţia vocabularului este impresionantă în *Ţiganiada.* Budai-Deleanu îşi culege cuvintele de peste tot, din vorbirea populară în primul rând (mai ales din limba auzită de el la Cigmău, în anii copilăriei), din jargonul ţigănesc, din cronici, din limbile străine şi antice etc. Uneori inventează însuşi cuvinte. S-ar putea zice ca *Ţiganiada* este, indirect, un elogiu dantesc al limbii vulgare pe care umoristul şi satiricul o introduce cu dezinvoltură în epopee. Impresia generală este aceea că poetul, foarte cult, instruit mai ales în filologie clasică, ignorează legile limbii literare în care scrie, pentru că n-a studiat-o niciodată, organizat, în şcoală, dar pe care o cunoaşte perfect în aspectele ei dialectale, aşa cum a deprins-o în copilărie, pe cale empirică.

Anume întorsături sintactice mimează frazeologia epopeică. Astfel, topica inversă a predicatului, a atributului şi chiar inversiunea arhaică a atributului adjectival *toatei,* articulat:

Auzind această defăimare,
Lui Tandaler scapă suferinţa,
Denaintea toatei adunare

sau antepunerea complementului direct, faţă de predicat, şi dislocarea atributului:

Spre norocul lui un ciolan vede
Zăcând la pământ, de moartă vită.

Exemplele pot fi înmulţite. Am ales doar câteva, în care funcţia stilistică este mai frapantă. Arhaismele, regionalismele şi chiar formaţiile proprii, în morfologia, sintaxa şi vocabularul lui Budai-Deleanu (studiate mai amănunţit de Al. Rosetti şi B. Cazacu, în *Istoria limbii române literare)* dau *Ţiganiadei* originalitate şi pitoresc, conferindu-i un loc aparte în cadrul literaturii române.

Ca şi Caragiale, dar cu trei sferturi de veac înaintea lui, Budai-Deleanu are geniul numelor proprii, potrivite înadins pe caractere. *Tandaler* viteazul e cam prost şi numele lui aminteşte pe tontul Tândală. *Parpangel* — cuvânt care pe ţigăneşte

înseamnă „tânăr“ — *se perpeleşte* de dragoste pentru Romica, nume generic pentru o frumuseţe a romilor. *Baroreu* îşi trage numele de la cuvântul ţigănesc *baro,* care înseamnă *şef, ştab,* conducător autocrat, puternic. Personajul susţine o teorie politică în consensul numelui său, aşa cum *Slobozan* este cel care face elogiul libertăţilor republicane. *Janalău* e derivat din ţigănescul *jano,* cu sensul de *a înţelege, a fi deştept, inteligent, cumpătat* etc., fiindcă eroul susţine teoria monarhiei luminate şi a constituţiei, numită *antibararea*[1]. *Goleman* e derivat din *gol, goliciune, goleţi, Gogoman*[2] etc. Celelalte nume sunt generic ţigăneşti, porecle de un mare pitoresc: Corcodel, Purdea, Găvan, Păpuc, Cocoloş, Parnavel, Sfârcul, Zăgan, Titirez, Căcâcea, Gârdea, Ghiolban, Drăghici. Unele sunt articulate arhaic şi popular: Bobul-Bobului-Boabe, Dondul-Dondului-Dodii etc. Altele primesc determinantul homeric, după modelul *Ahil peleianul,* de unde o altă sursă de comic: Goleman ciurarul, Burda fierarul, Cârlig nepot de frate al lui Drăghici, Cărăbuş zlătariul, Aordel cel de viţă veche, Bratul voinic, Pleşea şontorogul, Ţântea făcătoriu de inele, Chifor ce ştia bine rade, Petcu cel cu barba creaţă etc. [3].

Numele comentatorilor din subsolul textului sunt gândite în acelaşi sens. *Criticos* ricanează, *Eruditian* intră în amănunte

---

[1] S-ar putea ca *Janalău* să fie şi o aluzie la numele lui *Jean-Jacques Rousseau,* filozof care inspiră ideile politice iluministe ale lui Budai.

[2] Gogoman este numele celui care propune ca armia ţigănească să fie escortată de o gardă anume, la trecerea printr-o pădure plină de hoţi. Comicul este enorm: o armată pe picior de război să aibă nevoie de pază contra hoţilor! În consecinţă, Chir Simpliţian comentează: „Cu adevărat vrednică cerere de un gogoman!... Eu cred că de la acest gogoman s-au luat pe une locuri de zic nătărăilor gogomani...“ *(Cântecul I,* strofa 110, la subsol.)

[3] Merită să notăm că Eminescu studiase şi el procesul poetic al atributului homeric, după cum se poate vedea într-un manuscris (2276, f. 231): „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte şi toată funcţia lui.“ Urmează exemple: „luna răsăritoare din valuri“, „luna stăpânitoare de ape“, „zorii prevestitori de zio“ etc.

explicative, *Musofilos* explică procedeul alegoriilor, *Idiotiseanul* se miră prosteşte: „*cum poate războiu să sufle în bucium ca ş-un om*?“ sau: „d*e unde ştie poetul numele tuturor, de vreme ce n-a fost de faţă la bătălie?“. Onochefalos* (=cap de măgar) are ideea fixă a conformării cu izvodul cronicăresc originar. *Filologos* explică unele cuvinte ce par neînţelese. *Tălălău învăţatul* e o mină de comentarii marginale. *Chir Mustrul ot Puntureni* fericeşte pe cei săraci cu duhul. *Popa Nătăroi din Tânda-Rânda* drăcuie la tot pasul etc., etc.

Astfel realizată, *Ţiganiada* rămâne un fenomen unic în literatura română, fără posteritate în linia creaţiei, fără epigoni, pentru că n-a fost cunoscută decât în foarte mică măsură şi sporadic de către clasicii noştri moderni. Construită pe temeiuri populare, epopeea eroi-comică a lui I. Budai-Deleanu este totuşi greu accesibilă maselor mai largi de cititori, ca şi I*storia ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir sau *Pseudokynegeticos* de Al. Odobescu. Pentru înţelegerea ei completă, pentru înlăturarea impresiei de greoi şi prolixitate, e nevoie de o instruire prealabilă în materie de literatură antică şi de Renaştere, şi de o pregătire filologică anume.

Anton Pann

UN NEBUN FĂGĂDUIEŞTE ŞI-NŢELEPTUL S-AMĂGEŞTE

Într-o zi, Nastratin Hogea, ceartă c-un vecin având,
Fuse tras în judecată, pentru dânsul jalbă dând;
Nastratin, plecând să meargă spre a se înfăţişa,
Băgă-n sân un pietroi mare şi se-nfăţişă aşa:
Când pârâtorul de dânsul spunea câte îi plăcea,
Nastratin pe taină sânul îşi arăta şi tăcea.
Judecătorul, văzându-l că îşi bătea sânul plin,
Toată dreptatea o dete în partea lui Nastratin;
După ce jeluitorul fu d-aci afară dat,
Zise lui Nastratin Hogea: — „Scoate ce mi-ai arătat“;
El, scoţând îndată piatra, o puse cu cinste jos,
Şi se trase la o parte cu chip prea politicos;
— „Dar ce este asta“? zise judecătorul bătrân.
— „Este darul, el răspunse, ce ţi-l arătam în sân.“

Calitatea cea mai de seamă a acestei istorioare în care e denunţată venalitatea împărţitorilor dreptăţii pe vremea lui Nastratin Hogea este conciziunea. Cerinţa clasică: *Le plus dans le moins* e îndeplinită cu prisosinţă. Pe un spaţiu minim, în numai 14 versuri, se narează o întâmplare şi se conturează două caractere: acela al judecătorului luător de mită şi acela, *nastratinesc,* al lui Nastratin. După cum se vede din toate întâmplările lui Nastratin relatate de Anton Pann, dar şi din alte povestiri cu caracter popular, până la *Moş Ion Roată* a lui Creangă, nastratinismul constă în afişarea unei false naivităţi, a unei nerozii simulate, făcută cu scopul de a păcăli pe interlocutor. Această *faceţie* populară nu este altceva decât o modalitate satirică la adresa celor mari, a prostiei şi înfumurării.

Economia mijloacelor este totul în această mică snoavă, foarte asemănătoare prin comicul de situaţie cu o schiţă caragialeană; dacă la mijloc n-ar fi aspectul ei cvasifolcloric şi, implicit, o mai largă cuprindere caracterologică în timp şi în spaţiu. Textul este pură versificaţie, lipsită de cea mai mică intenţie poetică, în înţelesul propriu al cuvântului, un text prin excelenţă prozaic, simplu vorbind, deşi, dată fiind obişnuinţa noastră cu genul antonpannesc, de neconceput în proză. Ca în toate scrierile lui Anton Pann, versul are o anume mecanică spontană, constrângătoare la conciziune, de cele mai multe ori fără grijă prea mare pentru ritm şi rimă. şi, cu toate acestea, cel puţin în cazul de faţă, cursivitatea frazei este în perfect acord cu ritmul versurilor, iar câteva rime — apărute spontan — sunt într-adevăr rare: *înfăţişa — aşa; plin — Nastratin*. Grija pentru relatarea cât mai exactă a situaţiei tipice atrage după sine o mare proprietate a termenilor. De pildă, a celor juridici: *ceartă, tras în judecată, a se înfăţişa* (la judecată), *jeluitor, pârâtor.* Ritmarea naraţiunii este dată de timpul şi modul verbelor. Genericul se exprimă aici prin gerunziu, ca pentru a sugera continuitatea: *având, dând, plecând, văzând;* durata, prin imperfectele: *spunea, plăcea, arăta, tăcea, bătea;* epicul pur, prin perfectul simplu: *fuse, băgă, dete, fu afară dat, zise, puse, se trase;* dramaticul, prin prezentul indicativ: *este.*

Întorsătura dramatică din final produce o extraordinar de precisă notare a gestului nastratinesc:

> El, scoţând îndată piatra, *o puse cu cinste jos*
> *Şi se trase* la o parte în chip prea politicos.

Mai ales locuţiunea verbală *a pune cu cinste...* este de o inimitabilă ironie şi de un fin umor. Nastratin rămânând mai interesant — în cele din urmă — prin gesticulaţie decât prin vorbire, ca şi moş Ion Roată, care se duce să ridice pietroiul cu ipocrită seriozitate.

Oralitatea povestitorului, ca şi aceea a personajelor, este perfectă. Astfel popularul *d-ací* (fonetism muntean, versul 9), într-o construcţie pasivă: *fu d-ací afară dat,* indică foarte precis gestul povestitorului, de expediere cu mâna. Mai mult încă, se poate vorbi — în cazul de faţă — de o adevărată punere în scenă, bazată pe un *quiproquo* şi prevazută cu o poantă, rezolvată în cele două replici din final.

Faptul că *apologul* — adică povestirea moralizatoare — nu se sfârşeşte cu o lecţie de morală, ca la scriitorii vechi, conferă *modernitate* — dacă putem s-o numim aşa — compunerii antonpanneşti, în sensul că accentul cade pe ceea ce numim *comportament.* Cel mult titlul poate fi privit ca o concluzie moralizatoare formulată în chip de proverb. Povestirea, mica scenetă, este ilustrarea lui, plastică şi concisă.

Tot în vederea acestui lucru, a discursivităţii oral-teatrale, de mare conciziune şi sugestie pantomimică, mai observăm că versurile cuprind unităţi sintactice perfect constituite. Cezura însăşi ajută exprimarea clară, netedă. Acurateţea relatării este apoi susţinută de faptul că gerunziile *(având, dând)* şi imperfectele *(plăcea, tăcea)* sunt puse — pentru relief — în rimă (uneori în rimă interioară) şi sub accentul trohaic scurt, lăsat, în final, fără silabă neaccentuată:

În-tr-o zi, Nas-tra-tin Ho-gea, / cear-tă c-un ve-cin a-vând,
Fu-se tras în ju-de-ca-tă / pen-tru dân-sul jal-bă dând.
Când pâ-râ-to-rul de dân-sul / spu-nea câ-te îi plă-cea
Nas-tra-tin pe taină sâ-nul / îşi a-ră-ta şi tă-cea.

Gerunziile şi imperfectele notează *continuul* relatării şi predomină în primele 7 versuri. În celelalte 7, din exact momentul pronunţării sentinţei, predomină perfectul simplu (cu excepţia replicilor în stil direct, care au predicatele din princi-

pală la prezent şi cele din subordonate la perfectul compus): *fu dat, zise, puse, se trase, răspunse,* ca pentru a marca faptul consumat pe loc. Grija pentru precizie, cerută de natura temei şi a subiectului, exclude orice lirism, deşi avem în faţa noastră o *poezie*. Poezia însă rezultă din totala naturaleţe şi spontaneitate cu care sunt spuse lucrurile, parcă ştiute de toată lumea, dar configurate în chipul cel mai original sub pana *finului Pepelei.*

Ion Heliade Rădulescu

ZBURĂTORUL

Această poezie, aparută pentru prima dată în *Curierul românesc* nr. 9, din 4 februarie 1844, este o capodoperă a genului. *Balada* se distinge printr-o excepţional de bine inspirată preluare a mitului folcloric al Zburătorului, cu scopul de a înfăţişa poetic, suav, ivirea sentimentului dragostei la fetele de vârstă puberă. Eminescu însuşi, intuind valoarea poetică a acestui mit, urmează pe Heliade, atunci când în *Călin — file din poveste* îl foloseşte pentru a idealiza dragostea fetei de împărat. Cauza dragostei rămâne un mister de nepătruns, o *boală* a cărei pricină e greu de înţeles şi ale cărei efecte fizio-psihologice sperie fetele ajunse în pragul feminităţii: pieptul se *bate,* pe sân apar *vineţele,* un foc interior alternează cu fiori reci, buzele ard, obrajii devin palizi, ochii se învăpăiază de lacrimi şi plâng fără motiv aparent, inima cere *un nu ştiu ce,* braţele simt nevoia unei îmbrăţişări. Nu *analiza psihologică,* aşa cum s-ar părea, dă valoarea poeziei, ci notaţia în stil direct, tânguirea înfiorată şi naivă a fetei care se adresează mamei:

Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate,
Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc;
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

Ah! inima-mi zvâcneşte!... şi zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ş ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da:
Şi cald şi rece, uite, că-mi furnică prin vine;
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva:

Că uite, mă vezi, mamă? aşa se-ncrucişează,
Şi nici nu prinz de veste când singură mă strâng,

Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înşii lacrămi şi plâng, măicuţă, plâng.

Atât prin modul cum este introdus mitul folcloric în poezia cultă, dar şi, în genere, prin cântarea idilicului rural în înţelesul superior al cuvântului, Heliade precede nu numai pe Eminescu, dar mai ales pe Coşbuc. Cu toate acestea, lirismul eliadesc este mai puţin obiectiv faţă de cel coşbucian. Romantic, ca si Victor Hugo, care într-una din baladele sale cânta de asemenea *Silful*[1] (tot un fel de Zburător), Heliade desfăşoară un lirism mai cuprinzător şi mai profund decât acela al lui Coşbuc, pentru că e filtrat prin prisma subiectivă a artistului, e mai *romantic*. Formula eliadescă a baladei se apropie — de altfel, ca şi a lui Coşbuc — de aceea configurată de poeţii germani Goethe şi mai ales Uhland[2], deşi punctul de plecare se află în Victor Hugo, pentru că însuşi Victor Hugo modificase — influenţat de germani — conceptul de baladă în sens de poem cu subiect mai mult sau mai puţin fantastic şi mitologic.

Ritmul de baladă cultă vine de acolo că propoziţiile capătă — chiar în stilul direct — o curgere melopeică, prin revenirea în chip de refren a câte unui vers sau a câte unei strofe întregi. Acest cantabile baladesc (realizat perfect în planul artei noastre muzicale de Ciprian Porumbescu), care accentuează lirismul, este apoi contrapunctat, în a doua secvenţă a poemului, de cadrul naturii, una dintre cele mai frumoase evocări descriptive ale înserării rustice, Heliade anticipând, cu strălucire, pe Eminescu din *Sara pe deal* şi pe Coşbuc din *Noapte de vară*.

Bucolicul de nuanţă neoclasică se îmbină — de astă dată în chip armonios — cu romantismul evocator de imagini vesperale într-un tablou de gen, de o solemnitate gravă: soarele asfinţeşte, cumpenele fântânilor cheamă „a satului cireadă“, „vitele

[1] O interesantă prelucrare a baladei hugoliene *Le Sylphe* a dat poetul Costache Stamati în *Zburătorul la zebrè* (v. *Muza românească,* E.P.L., 1968).

[2] Ludwig Uhland (1787—1862). A rămas celebru prin *Baladele* sale cu subiecte medievale şi populare, unele inspirând muzica lui Schubert.

muginde“ păşesc la „jgheab întins“, aerul serii vibrează „de tauri grea murmură“, viţeii aleargă la ugerul vacilor, care, sub „fecioreasca mână“ (imagine deosebit de graţioasă, în stil pastoralist), face să se auză susurul laptelui în şiştar. În sfârşit, zgomotele se pierd în noapte şi stelele apar una câte una:

Încep a luci stele rând una câte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum şi luna,
Şi, cobe, câteodată, tot cade câte-o stea.

Dar câmpul şi argeaua câmpeanul osteneşte
Şi după-o cină scurtă şi somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpâneşte
Şi lătrătorii numai s-aud necontenit.

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veşmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei
Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat.

Tăcere este totul şi nemişcare plină;
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morile au stat.

Impresia de solemnitate şi vrajă provine din câteva îmbinări de cuvinte, epitete şi metafore gândite mai mult după metoda clasică decât după cea romantică: stelele lucesc *rând una câte una,* luna răsare *târzie;* noaptea este *naltă* şi veşmântul ei negru, *semănat cu stele,* cuprinde ca o mantie imensă lumea în *braţele somniei.* Construcţia sintactică fără *pe* la acuzativ aminteşte, de asemenea, clasicismul:

Dar câmpul şi argeaua câmpeanul osteneşte,

ca şi metonimia din versul:

Şi lătrătorii numai s-aud necontenit.

Câte un vers sună sentenţios:

Tăcere este totul şi nemişcare plină.

Altul, prin repetiţii de cuvinte din aceeaşi rădăcină, creează armonii şi produce farmecul înţelesurilor prime, etimologice:

Încântec sau *descântec* pe lume s-a lăsat.

Personificările chiar, în acest context, sunt pline de sugestii şi prospeţime: *frunza nu mişcă, vântul nu suspină, apele dorm duse, morile au stat.*

Este evident că elementele de clasicism întârziat, pe care Heliade le împrumută din poezia, cam convenţională, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, sunt reintegrate şi făcute fertile prin ancorarea lor în peisajul românesc. Motivul iniţial al zburătorului revine în cea de-a treia parte a poemului, tot aşa, în stilul direct al *sufletelor* care şuşotesc despre spiritele ce bântuie nopţile:

Tot zmeu a fost, surato. Văzuşi, împeliţatul!
Că ţintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Şi drept pe coş, leicuţă! ce n-ai gândi, spurcatul!
Închină-te, surato! — văzutu-l-ai şi tu?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Şi pietre nestemate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată,
Dar lipsă d-a lui dragosti! departe de ăst loc.

Fata mare trebuie să fugă de iubit ca de foc, pentru că începe să viseze, visul se preface apoi în *lipitură* şi *lipitura-n zmeu*[1]*:*

[1] Zmeul-zburător va apărea la Eminescu în *Fata în grădina de aur,* prelucrare în versuri după basmul lui Richard Kunisch *Das Maschen in Goldenen Garten,* prelucrare din care va rezulta apoi *Luceafărul.* Dar şi în *Călin — file din poveste,* cum am spus.

Şi ce-i mai faci pe urmă? că nici descântătură,
Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!

Urmând lui Iancu Văcărescu din *Primăvara amorului, Peaza bună, Peaza rea, Ielele,* dar şi poeţilor din generaţia sa — Bolintineanu (cu *Mihnea şi baba),* Alecsandri *(Baba Cloanţa, Andrii Popa, Strunga* etc.), Costache Stamati şi alţii — , specia baladei, ilustrată de Heliade, va străluci, la Eminescu, la Coşbuc, la Goga, apoi şi la Ion Barbu *(Riga Crypto şi lapona Enigel),* Miron Radu Paraschivescu, Radu Stanca şi la mulţi alţii din generaţia de după Nicolae Labiş.

Grigore Alexandrescu

UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA

Ca şi *Trecutul. La Mânăstirea Dealul, Răsăritul lunii. La Tismana, Mormintele. La Drăgăşani* sau *Adio. La Târgovişte, Umbra lui Mircea. La Cozia* face parte din ciclul compunerilor romantice ale lui Grigore Alexandrescu. În spiritul ideilor paşoptiste, poetul evocă trecutul de mărire cu scopul de a înflăcăra inimile contemporanilor săi pentru cauza libertăţii şi independenţei naţionale. Tema e frecventă la toţi scriitorii vremii, de la Vasile Cârlova (1809—1831) până la Vasile Alecsandri (1821—1890) şi ea va forma obiectul preocupării generaţiilor următoare, Eminescu, Coşbuc, Sadoveanu.

În vara anului 1842, împreună cu prietenul său Ion Ghica, Grigore Alexandrescu face o călătorie la mânăstirile din Oltenia. După cum reiese din *Memorialul* acestei călătorii, poezia în chestiune ar fi fost compusă chiar la Cozia, unde se şi află mormântul marelui domn, într-o noapte romantică, pe când poetul contempla inspirat munţii negri şi valea Oltului, dintr-un turn al mânăstirii. A fost publicată însă abia la 7 mai 1844, în revista *Propăşirea,* editată la Iaşi de Mihail Kogălniceanu.

Poezia începe solemn, într-un vers amplu înstrunat, de o muzicalitate îndelung şi amănunţit studiată, cu cezura largă, necesară risipirii ecourilor. Este momentul meditaţiei romantice, al solitudinii în cadrul naturii şi al nopţii. Sonurile care predomină sunt — în consecinţă — cele minore şi grave, surdinizate prin vocalele închise, între care mai frecventă este *u,* pusă sub accent prelungit:

Ale t**ù**rnurilor **ù**mbre// peste **ù**nde stau culcate;
Către ţărmul dimpotrivă// se întind, se prelungesc,

alternând cu vocala cea mai deschisă — *a* — pentru contrast:

> Ş-ale v***à***lurilor mândre gener***à***ţii spumeg***à***te
> Zidul vechi al mânăstirii// în cadenţă îl izbesc.

Impresionantă este personificarea valurilor Oltului, văzute ca nişte *generaţii,* sugerând ideea veşnicei deveniri istorice şi, totodată, a permanenţei. De asemeni, *noaptea* e închipuită ca o himeră neagră, vie, mişcătoare, ieşind dintr-o peşteră, din râpă, împresurând totul cu mantia ei întunecată:

> Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară.

Acum este ora propice *nălucirilor* şi fantomele ies din morminte. Motivul e de tipul preromantic, cu punctele de plecare în englezii Gray, Young şi Ossian-Macpherson, cunosucţi la noi înainte de Grigore Alexandrescu, prin traduceri franceze şi ruseşti. Fantomele, „chipuri negre“, coboară de pe muchii de stâncă ca un fluid misterios ce pătrunde fiinţa celor vii „ca prin vine un fior“, făcând să se mişte „muşchii zidului“. La *apariţia* lui Mircea, *hamletiană*, pură proiecţie a eului subiectiv al poetului, elementele naturii se cutremură:

> Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc.

În jurul fantomei voievodului, ieşind din mormânt înarmat şi cu coroana pe cap, se adună atunci hotarele Ţării Româneşti:

> Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează,
> Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;
> Unul altuia îi spune; Dunărea se-nştiinţează,
> Şi-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Poetul se prosternă în faţa măreţei umbre şi vine a depune la mormântu-i prinosul de recunoştinţă al contemporaneităţii. Mircea fusese apărătorul libertăţii şi realizase odinioară fapte răsunătoare, de necrezut în momentul de faţă. Voievodul îi apare

poetului ca un uriaş a cărui armură n-ar mai putea-o purta urmaşii bicisnici:

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat.

De remarcat *coloratura arhaică* din finalul versului ultim: *„întru adevăr au stat“*.

Fapt oarecum curios, însă perfect explicabil în contextul literaturii române din epoca de la 1848, *romanticul* Grigore Alexandrescu, admirator al trecutului, este totodată un artist şi un gânditor care avea neapărat în vedere *prezentul* şi *viitorul*. În spirit *raţionalist*, autorul satirelor, epistolelor şi fabulelor găseşte totuşi că războiul e „bici groaznic, care moartea îl iubeşte“. Fatal în evul de mijloc, el poate fi înlăturat în epoca modernă, când naţiile, „înfrăţite prin ştiinţe şi prin arte“, pot afla „drumul slavei în gândire şi în pace“. Este aici, constatabilă în spaţiul uneia şi aceleiaşi poezii, manifestarea unei trăsături cu totul caracteristică operei lui Grigore Alexandrescu în general, ca de altfel întregii literaturi de la 1848: îmbinarea elementelor clasice şi iluministe cu cele romantice. Aşa se explică introducerea gândirii raţionaliste în cadrul meditaţiei romantice care este *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

Poezia se încheie însă tot romantic. Din nou mantia nopţii se întinde peste munţii din preajmă, norii se adună la apus, peste apele Oltului domneşte întunericul de nepătruns şi umbrele reintră în morminte. Cu un deosebit simţ al echilibrului compoziţional, poetul realizează finalul, rotund, prin reluarea motivului iniţial, ca într-o mică piesă simfonică:

Lumea e în aşteptare… turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc;
Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mânăstirii în cadenţă îl izbesc.

Muzicalitatea poemului şi, de aici, atmosfera de solemn mister în faţa umbrelor trecutului voievodal sunt date, din punct de vedere prozodic, printr-o anumit studiată succesiune a accentelor, constând în alternarea dactilului cu iambul:

Ş-a-le-va-lu-ri-lor-mân-dre//ge-ne-ra-ţii-spu-me-ga-te

Zi-dul-vechi-al-mâ-năs-ti-rii//în-ca-den-ţă-îl-iz-besc,

ca şi în alternarea rimei feminine cu cea masculină: *nalte — spumegate, jălesc — izbesc* ş.a.m.d., ritmând energic discursul liric şi aşezându-l în tipare de neclintit.

BOUL ŞI VIŢELUL

În materie de fabulă — specie clasică prin excelenţă — a rămas stabilit că originalitatea lui La Fontaine sau Krâlov nu rezidă în invenţia narativă, în fabulaţie, cât mai ales în adaptarea schemelor tradiţionale la împrejurări specifice locale. Ca şi în cazul basmului, există nişte prototipuri fabulistice universale care nu pot căpăta concreteţe artistică decât printr-o ancorare a lor în sfera preocupărilor estetice ale unui poet, la un moment istoric dat, şi într-un anumit loc. Multe din fabulele lui Grigore Alexandrescu au ca schelet narativ puncte de plecare în alţi fabulişti. Unele sunt mai originale, însă adevărata originalitate a poetului constă în localizarea temelor şi procedeelor tradiţionale. *Boul şi viţelul,* publicată în 1838, este din acest punct de vedere dintre cele mai caracteristice.

Ideea, curentă în epocă, putând fi aflată — ceva mai târziu — în *Chiriţele* lui Alecsandri sau în romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoii vechi şi noi,* este aceea că anume condiţii social-istorice din prima jumătate a secolului al XIX-lea au favorizat parvenitismul. Grigore Alexandrescu o realizează poetic, fără decorul vremii şi fără şarja comediei, fără patosul şi gravitatea lui Filimon, ci fabulistic, cu detaşare clasică şi ironie rece; scriitorul fiind ceea ce se numeşte un *om de spirit,* pe care nu-l

caracterizează patosul violent şi invectiva polemicii. Personajul său nu este impetuos ori diabolic, ci pur şi simplu prostul placid, ajutat de noroc; nu însă de o prostie totală, ingenuă, pentru că parvenitul are totuşi abilitatea de a nu-şi recunoaşte rudele sărace. E o abilitate de speţă — am zice — câştigată automat, prin practica socială: toată lumea face aşa. Şi cretinul, ramolitul Agamiţă Dandanache o va avea, atunci când declară că păstrează scrisoarea pentru a şantaja în toate ocaziile ce s-ar putea ivi.

Măiestria poetului stă întâi de toate în alegerea *ieroglifei,* în spaţiul valah boul fiind simbolul prin excelenţă al prostiei. Această *ieroglifă,* odată găsită, atrage după sine, printr-un fel de ingenuitate trucată, altele nu mai puţin pitoreşti: *cireada* (noţiune care transmite şi o fină ironie la adresa societăţii unde este posibilă ridicarea proştilor în posturi înalte), *viţelul* — simbolul nevinovăţiei plate, al *doamnei vaci fiu* etc.

În al doilea rând, fabula excelează prin economia narativă şi prin echilibrul compoziţiei, rezultate din caracterul *dramatic* al discursului poetic. Ca într-o mică piesă de teatru, cu măşti, după arătarea situaţiei, se trece la mişcarea scenică, expediată în propoziţii scurte, juxtapuse, şi la dialogul bazat pe câteva replici esenţiale:

Făr-a pierde vreme, viţelul porneşte,
Ajunge la unchiu, cearcă a intra,
Dar pe loc o slugă vine şi-l opreşte:
— Acum doarme, zice, nu-l poci supăra.
— Acum doarme? ce fel! pentru-ntâia dată... etc.

Cu o intuiţie artistică sigură, poetul înlătură obişnuita morală, de vreme ce faptele vorbesc de la sine. Schimbul de replici dintre bou şi slugă sugerează în chip foarte viu un aspect de viaţă, astfel încât didacticismul este de prisos:

— Boierule, zise, aşteaptă afară
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu.
— Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară,
N-am asfel de rude, şi nici voi să-l ştiu.

Comicul, necesar întotdeauna fabulei, se realizează prin câteva contraste: boul este *puţin la simţire, e stăpânit de mândrie* şi a căpătat obiceiul boieresc de a dormi după prânz, precum şi pe acela de a ieşi la plimbare, fiind totuşi capabil de o mare *mojicie,* când se face a nu-şi recunoaşte nepotul. Sobrietatea expresiei, pe care n-o aflăm în restul operei poetice a lui Grigore Alexandrescu, este cu totul potrivită în fabule. Sintaxa nu se dislocă în vederea unor necesităţi prozodice, propoziţiile urmând cursul firesc al vorbirii de obşte, în proză:

„Un bou ca toţi boii, puţin la simţire, în zilele noastre de soart-ajutat şi decât toţi fraţii mai cu osebire, dobândi-n cireadă un post însemnat“ etc. Cadenţa amfibrahică este însă respectată şi sugerează parcă progresele meticuloase ale parvenitului.

Comparaţia „ca toţi boii“, deloc pretenţioasă, „nepoetică“, este cea mai nimerită în cazul de faţă, pentru că prin ea se face constatarea faptului banal, obişnuit. Interogaţia uşor retorică: *Un bou în post mare?,* construită prin elipsa predicatului, dă concentraţie şi serveşte, prin alăturarea vocabulelor *bou* şi *post,* contrastul comic necesar, fiind totodată prilej de reflecţii care se fac cu acel imperceptibil umor apoftegmatic, cum arăta George Călinescu. Rafinamentul lingvistic şi al expresiei, în genere, provine mai ales din alura uşor doctorală şi meditativă, din ironia rece cu care sunt afirmate nişte adevăruri veşnice:

Dar asta se-ntâmplă în oricare loc.
Decât multă minte, ştiu că e mai bine
Să ai totdeauna un dram de noroc.

Impresia generală — rezultată din toate fabulele — rămâne aceea că fabulistul, începând cu Esop, joacă un rol printre personajele sale, adoptă o poză regizorală, manevrând sceneria. În consecinţă, stilul direct (dar şi cel indirect liber) capătă oralitate şi culoare de epocă. Viţelul vine să ceară unchiului niţel fân, iar servitorul îi ţine acest discurs brutal:

— Ba să-ţi cauţi treaba, că mănânci trânteală;
S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii;
Trebuie-nainte-i să mergi cu sfială,
Priimit în casă dacă vrei să fii.

În afară de oralitate, anume expresii indică atitudini tipice. *Înainte-i* arată covârşitoarea importanţă a personajului în faţa căruia solicitantul trebuie să se prezinte *cu sfială* (frică amestecată cu respect). Cuvântul *primit*, care prin măsura versului se cere pronunţat pe îndelete, cu doi de *i*, obsecvios şi cu acea nuanţă de oficialitate arhaic-birocratică, sugerează rangul social al potentatului. În sfârşit, dovada evidentă a expresiei stilistice celei mai potrivite stă în faptul că unele versuri au ieşit din context şi pot fi utilizate în vorbirea de toate zilele: „Decât multă minte, ştiu că e mai bine/ Să ai totdeauna un dram de noroc“, ori: „S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii“. Aceasta şi pentru faptul că fabula *Boul şi viţelul*, ca şi altele, nu este o simplă piesă de istorie literară, prostia şi parvenitismul fiind observabile — în grade diferite — oricând şi oriunde.

Vasile Alecsandri

SERILE LA MIRCEŞTI

Dacă ar fi să reconstituim biografia poetului, mai bine zis trăirile interioare, din operă, atunci *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, gândite şi scrise după retragerea la moşia de la Siret, Mirceşti, prin 1860, reflectă starea de spirit a omului de dincolo de amiaza vieţii, dezgustat, într-o privinţă, de maşinaţiile politice care aveau să ducă la abdicarea lui Cuza, nu indiferent totuşi la soarta ţării pentru a cărei propăşire luptase în anii tinereţii. Unii istorici literari arată că la mijloc ar fi fost atât o influenţă din partea *Junimii*, invocând corespondenţa cu Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu, frecventarea de către poet, măcar din când în când, a prestigiosului cenaclu ieşean, cât şi publicarea a mai tuturor pastelurilor în revista *Convorbiri literare*, în anii 1868 şi 1869 îndeosebi. Cert este că, odată cu *Pastelurile*, versul lui Alecsandri începe a câştiga mult în acurateţe şi eleganţă, printr-o mai atentă şi laborioasă şlefuire a verbului. Mai cu seamă se remarcă atitudinea înalt contemplativă în faţa frumuseţilor eterne ale naturii, ale naturii autohtone în primul rând, cu păstrarea însă, poate chiar cu accentuarea pe alocuri, a acelei degajări impersonale, tipice pentru distincţia şi totodată spontaneitatea fermecătoare a temperamentului său poetic.

Însă compunerea de care ne ocupăm aici, *Serile la Mirceşti*, datată chiar de autor *Mirceşti 1867*, rămâne oricum în afara influenţei junimiste. De altfel ea nici n-a apărut în revista cenaclului de la Iaşi odată cu celelalte poezii ale ciclului, ci mai târziu, în *Revista contimporană* şi în *Familia*[1], publicaţii,

[1] I, 1 martie 1873 şi, respectiv, IX, 18/30 martie 1873, cu titlul de *O seară de iarnă* (vezi şi Alecsandri, *Pasteluri. Antologie*, *prefaţă*, *note şi bibliografie* de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 64). În le-

în treacăt fie spus, mai degrabă ostile *Convorbirilor*. În volumul al treilea, *Poesii*, din seria de *Opere complete*, editată în 1875, reluată cu unele mici schimbări, bucata deschide ciclul *Pastelurilor*, şi pe drept cuvânt. Pentru că *Serile la Mirceşti* conţine ideea poetică generală a tuturor poeziilor în care Alecsandri cântă natura. În sine luată, compunerea nu este un pastel propriu-zis. Însă versurile respiră acea chietudine şi mulţumire sufletească, calmul şi echilibrul atât de proprii poetului. Chiar dacă existenţa lui nu va fi fost lipsită de unele complexităţi şi contradicţii[1], la epoca retragerii la Mirceşti şi a elaborării pastelurilor Alecsandri s-a voit — cum însuşi lasă a se vedea din piesa de teatru *Fântâna Blanduziei* (terminată în 1883) — un Horaţiu român, spirit latin prin excelenţă, poet al clarităţilor solare şi al bucuriei de a trăi, urând moartea şi tenebrele, savurând viaţa, aşa trecătoare cum este ea, fiind totuşi conştient că opera lui va intra în patrimoniul cultural naţional şi va rămâne mai tare decât piatra şi decât bronzul.

Hedonismul nu era străin junimiştilor, excepţie făcând poate Eminescu, mai ales unor Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, chiar lui Titu Maiorescu, lui Creangă şi Caragiale, în fine. Nu-i deloc surprinzător însă — şi lucrul este de natură a confirma evoluţia organică a fenomenului literar românesc — că Alecsandri scrie *Serile la Mirceşti* înainte de a veni într-un contact mai strâns cu *Junimea* constituită ca societate literară. (Observând nepotrivirea, unii cercetători se îndoiesc de anul 1867 ca dată a compunerii[2] şi înclină să ia însemnarea amintită drept o nevinovată mistificare a autorului, ce pregătea un fel de prefaţă

---

gătură cu titlul definitiv, este interesant de amintit că A. Cantacuzino publica, în *România literară* pe 1855, revistă condusă de Alecsandri, romanul intitulat *Serile de toamnă la ţară* (vezi reeditarea romanului la Editura Dacia, Cluj, 1973).

[1] Vezi: G. C. Nicolescu, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, ed. I, 1962, ed. a II-a, 1966.

[2] Vezi: V. Alecsandri, *Opere*, vol. III, ediţie îngrijită de Paul Cornea şi Georgeta Rădulescu-Dulgheru, prefaţă de G. C. Nicolescu, Bucureşti, E.P.L., 1966, la *Note şi comentarii*; vezi, de asemenea, *Antologia*... citată mai sus, la *Note*.

a întregului ciclu al *Pastelurilor*.) Mai corect este, credem, să presupunem că poetul *Doinelor* şi *Lăcrimioarelor* căuta o înnoire a mijloacelor, o punere de acord cu modul de a concepe poezia la generaţia mai tânără, ajungând astfel să anticipeze, până la un punct măcar, spiritul junimist. (Şi doar Alecsandri nu este singurul caz. Ibrăileainu, în *Spiritul critic*..., arătase pe Costache Negruzzi ca pe un junimist *avant la lettre*.) O dovadă în plus stă în faptul că ideea centrală a poeziei discutate aici (de fapt, starea poetică şi temperamentală caracteristică lui Alecsandri) o putem afla într-un text de proză mult mai vechi, de prin 1844:

„Găsesc mare mulţămire a mă pune seara în faţa sobei şi a privi giocul fantastic al focului. Îmi place să reînviez în închipuire icoanele depărtate ce s-au şters odată cu trecerea zilelor şi să le înfăţişez ca o panoramă dinaintea ochilor mei. Franţia, Italia, Germania ş.cl. mi se arată atunci cu tot farmecul pe care le împodobesc puterea suvenirelor şi dorul încă mai puternic de a le revidea în fiinţă. Câte planuri de fericire, câte casteluri de Spania ridic în ceasul acela!“[1]

Într-adevăr, abordând versurile ce ne interesează, se observă, de la început chiar, plăcerea domestică a poetului, retras să hiberneze la gura sobei, visând cu ochii deschişi, aşteptând muza inspiratoare autohtonizată în chip de „zână drăgălaşă“:

Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse;
În sobă arde focul, tovarăş mângâios,
Şi cadrele-aurite ce pe păreţi sunt prinse
Sub palidă lumină apar misterios.

---

[1] Cf. *Poezii*, ediţie îngrijită, adnotată şi comentată de G. C. Nicolescu, E.P.L., 1955, vol. II, p. 355.

Pentru urmărirea motivului, un interes deosebit prezintă şi următorul pasaj din „Introducţiunea“ la *Scrisori către V. Alecsandri*, unde Ion Ghica arată geneza operei sale memorialistice:

„Într-o seară lungă de iarnă, pe când ninsoarea bătea în geamuri, aşezaţi pe jăţuri la gura sobei, dinaintea unei flăcări dulci şi luminoase am petrecut ore întregi şi plăcute cu amicul Vasile Alecsandri, povestindu-ne unul altuia suvenirile noastre din tinereţe“. (Cf. Ion Ghica, *Opere*, ediţie îngrijită, glosar, bibliografie şi introducere de Ion Roman, I, 1956, p. 115.)

Afară plouă, ninge! afară-i vijelie,
Şi crivăţul aleargă pe câmpul înnegrit;
Iar eu, retras în pace, aştept din cer să vie
O zână drăgălaşă cu glasul aurit.

Motivul claustrării, cu perdelele lăsate, visând la gura sobei — într-alt chip interpretat, desigur — , va apărea şi la Eminescu, în poezia *Singurătate*. La mijloc ar putea fi chiar un transfer operat în subconştient: „Cu perdelele lăsate/ şed la masa mea de brad,/ Focul pâlpâie în sobă,/ Iară eu pe gânduri cad“. De asemenea în *Sonete*-le aceluiaşi: „Afară-i toamnă, frunza-mprăştiată,/ Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;/ Ci tu citeşti scrisori din roase plicuri/ Şi într-un ceas gândeşti la viaţa toată./ Pierzându-ţi timpul tău cu dulci nimicuri,/ N-ai vrea ca nime-n uşa ta să bată;/ Dar tot mai bine când afară-i zloată,/ Să stai visând la foc, de somn să picuri“[1].

---

[1] De notat că eminescianul Toma Nour din romanul *Geniu pustiu*, admirator, ca şi creatorul său, al bardului de la Mirceşti, cerând să i se trimită în pribegia-i voită, la Copenhaga, poeziile lui Vasile Alecsandri, se declara *un fantast*, plăcându-i să somnoleze visând la gura sobei pe timp de iarnă: „Afară era un timp posomorât şi gemător, ca gândurile murinzilor, ploaia vâjâia bătând în ferestrele casei, focul se făcuse zgură în sobă, lumânarea ardea palidă a stinsă şi mi se părea că aud şoptirea acelor moşi bătrâni cari, pe când eram mic, îmi povesteau în timp de iarnă, ţinându-mă în tremurândele lor braţe, poveşti fantastice despre zâne îmbrăcate în aur şi lumină, care cântă senina lor viaţă în palate de cristal...“ (Cf. Eminescu, *Proza literară*, E.P.L., 1964, p. 121.)

Desigur, având în vedere deosebirile temperamentale dintre cei doi poeţi, e o mare diferenţă între chipul de a visa la gura sobei al boierului de la Mirceşti şi acela al lui Dionis ori Toma Nour, ipostaze ale boemei eminesciene. Cu toate acestea, pasajul de mai sus este aproape sigur inspirat din pastelul alecsandrinian intitulat chiar *La gura sobei* şi apărut în *Convorbiri* exact în timpul când Eminescu aşternea pe hârtie romanul *Geniu pustiu*, în nr. din 1 aprilie 1868. Punerea în relaţie a visării în faţa focului cu basmele folclorice o făcea mai întâi Alecsandri, în bogatele note de subsol care însoţesc amintita poezie ce ar putea servi ca motto la o eventuală antologie a basmului românesc. Iată prima strofă care reţine atenţia lui Eminescu:

Şi în *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski poetul visează la gura sobei — de ar fi să extindem consideraţiile comparatiste — aşteptând vocea inspiraţiei, *flacără vie* zbucnind din cămin spre a-i şopti la ureche povestea emirului din Bagdad[1].

Câtă deosebire însă! Originalitatea lui Alecsandri (facem deocamdată numai judecăţile de constatare, pentru o mai exactă înţelegere a problemei) constă în lirismul, ca să-l numim aşa, *direct*, fără întortocherile, complicaţiile, presupuse de anume trăiri sufleteşti *profunde*. Nu starea de spirit proiectată în mediul ambiant, ca la romantici, ori ca la neoromanticii simbolişti, formează obiectul poeziei, ci dimpotrivă: clasic — în *Pasteluri* mai mult ca oriunde — măcar prin structura-i intimă, dacă nu prin formaţie, Alecsandri ia mediul înconjurător chiar ca obiect al poeziei, exprimând, simplu, un sentiment foarte comun, dar tocmai de aceea impresionant prin cadenţa cuvintelor care îl fixează în toată prospeţimea lui. Mulţumirea, un soi de bucurie molcomă pricinuită de victoria omului asupra stihiilor, pe care le poate înţelege, organiza şi stăpâni într-un necesar echilibru, contemplarea contrastului dintre interiorul intim, prielnic oţiului, visării hedoniste, şi exteriorul cu meteorologia lui ostilă sunt atribute ale insului raţional, locuind o geografie cu climă continentală, precum a noastră, presupunând succesiunea clară a anotimpurilor. Într-un alt pas-

---

Aşezat la gura sobei, noaptea pe când viscoleşte,
Privesc focul, scump tovarăş, care vesel pâlpâieşte
Şi prin flacăra albastră vreascurile de alun;
Văd trecând în zbor fantastic a poveştilor minuni.
(Cf. *Antologia* citată, p. 77.)

[1] Şi chiar la Bacovia, în *Decembre*:

Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, priveşte
Mai spune s-aducă jăratec
Şi focul s-aud cum trosneşte.

Şi mână fotoliul spre sobă
La horn să ascult vijelia...

tel, imediat următorul în ordinea fixată de Alecsandri, *Sfârşit de toamnă*, scris în acelaşi an, aflăm această strofă:

> Ziua scade; iarna vine, vine pe crivăţ călare!
> Vântul şuieră prin hornuri răspândind înfiorare.
> Boii rag, caii rânchează, cânii latră la un loc,
> Omul, trist, cade pe gânduri şi s-apropie de foc.

Adjectivul *trist* nu trebuie înţeles altfel decât în chipul alecsandrinian ştiut. E vorba numai de *tristeţea acceptată*, oarecum convenţională, care cuprinde pe autohton la venirea anotimpului rece, fără complicaţiile intelectuale romantice. Mai apropiat de Alecsandri, întru cât priveşte poezia eternului, este Sadoveanu, de o pildă în aceste rânduri din *Baltagul*:

„Deodată vântul trecu şuşuind prin crengile subţiri ale mestecenilor din preajmă. Pădurea de brad de pe Măgura clipi din cetini şi dădu zvon. Înălţând fruntea, Vitoria simţi adiere rece dinspre munte. Şuviţele castanii din jurul frunţii i se zbătură. Clipi din ochi, silindu-se oarecum să se trezească deplin. Pe toată costişa, în gospodăriile răzleţe, se auzeau chemări şi îngânări de glasuri. Câinii începeau să zăpăiască. Coloanele de fum se aplecau, împrăştiindu-se pe faţa pământului.

— Într-adevăr, se tulbură vremea, grăi gospodina grăbit. Trebuie să ne mutăm în casă. Treci, fată, înlăuntru, şi fă focul în horn.

Cu mişcări iuţi, fata apucă tăciunii şi trecu în tindă. Aburi subţiri învăluiră soarele. Apoi nouri suiră cu hărnicie dinspre muntele cel mare...

... O clipă mişcarea casei se potoli şi vântul îşi spori zvonul pe deasupra satului. Găinile se suiră pe prispă la adăpost, alungate de cele dintăi stropituri reci. Vitoria privi cu uimire cucoşul cel mare porumbac, cum vine fără nici o frică şi se aşază în prag.“

Om al pământului românesc şi el, fără îndoială, reacţionând la mediul climatic de asemeni printr-un fel de instinct atavic, Alecsandri este totuşi boierul cu tabieturi, întors din occidentalul

Paris ori dintr-o călătorie sub soarele Mediteranei, în casa-i largă, de curând construită — însă tot după tipicul bătrânesc, urmărind anume confort — la Mirceştii natali, dispus a schimba pantofii de lac şi hainele prea strâmte cu meşii orientali şi halatul de mătase, un fel de anteriu ce-ţi permite şederea în poziţii mai puţin rigide. Friguros, în preajma primei zăpezi el se trage lângă foc, însă în „jâlţ“ şi „având condeiu-n mână“ — căci scrie de obicei mai mult iarna, ca un aristocrat şi neprofesionist ce este — prinzând „strofa dulce“ din zbor, distrat, în timp ce ochiu-i admiră o cadră cu subiect oriental, în genul odaliscelor lui Theodor Aman:

Pe jâlţu-mi, lângă masă, având condeiu-n mână,
Când scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor,
Când ochiu-mi întâlneşte ş-admiră o cadână
Ce-n cadrul ei se-ntinde alene pe covor.

Lirism direct şi mărturisire autobiografică, impresionantă prin seninătate şi francheţe — cu toată exprimarea cam abstractă: „farmec“, „nostalgie“, „dor“, „amor“ — găsim în strofa:

O! Farmec, dulce farmec a vieţii călătoare,
Profundă nostalgie de lin, albastru cer!
Dor gingaş de lumină, amor de dulce soare,
Voi mă răpiţi când vine în ţară asprul ger!

Realitatea este că atâtea propoziţii declarative ar sfârşi prin alungarea poeziei, dacă cititorul nu ar fi prevenit în legătură cu restul operei lui Alecsandri şi cu biografia lui exterioară. Poetul nu este deloc un cap teoretic şi de aceea, oricum s-ar exprima, cititorul trăieşte odată cu dânsul *ficţiunea* anotimpului cald şi a călătoriilor în ţări îndepărtate aduse sub un adăpost primitor în mijlocul iernii valahe. Visând cu ochii întredeschişi, „prin fumul ţigaretei ce zboară în spirale“, cu căţeluşu-i pe genunchi (amănunt tipic pentru ceea ce s-a numit poezie intimistă), în comoditate domestică totală, inima poetului zboară „la timpul mult *ferice* în care-am *suferit*“, adică la iubirea pentru

Elena Negri, către al cărei chip, văzut parcă aievea, converg toate celelalte viziuni:

Apoi închipuirea îşi strânge-a sa aripă;
Tablourile toate se şterg, dispar încet,
Şi mii de suvenire mă-ncongiură o clipă
În faţa unui tainic şi drăgălaş portret.

Cum poate fi pentru Alecsandri un timp *ferice*, în care totuşi se produce *suferinţa*? La emfaza romantică, de suprafaţă numai, la poetul *Pastelurilor* şi al *Steluţei*, învăţată din epocă, dar nu consubstanţială, departe de ceea ce la Eminescu era *suferinţa dureros de dulce*, se adaugă un înţeles mai popular al noţiunii de *suferinţă în dragoste*, am zice: aproape lăutăresc — fără a pune nimic peiorativ în acest ultim cuvânt — în sensul confundării suferinţei cu fericirea. Interesant este să observăm că din această contaminare de sensuri, trădând, poate, oarecare grabă şi superficialitate, distincţia poeziei lui Alecsandri iese neştirbită. Bardul de la Mircesti, boierul, se comporta cu aceeaşi graţie şi dezinvoltură atât în saloanele aristocratice cât şi în coliba ciobanului ori faţă de lăutarul chemat lângă cerdac să-i cânte. Sensul general rămâne acela că trecerea anilor şterge totul, suferinţa ori fericirea devin cu timpul obiecte ale contemplaţiei lirice din partea omului vârstnic şi înţelept, echilibrat — mai bine am zice: de o tinereţe perpetuă — iubitor de armonie şi de frumos:

Atunci inima-mi zboară în raiul vieţii mele,
La timpul mult ferice în care-am suferit,
Şi-atunci păduri şi lacuri, şi mări, şi flori, şi stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit.

Marea majoritate a pastelurilor lui Alecsandri, în orice caz, cele mai valoroase şi mai caracteristice, precum: *Iarna*, *Gerul*, *Viscolul*, *Oaspeţii primăverii*, *Cucoarele*, *Noaptea*, *Dimineaţa*, *Tunetul*, *Paştele*, *Plugurile*, *Sămănătorii*, *Malul Siretului* etc., au o compoziţie foarte unitară, mai mult chiar, o formă fixă:

patru catrene cu versuri de câte 15 şi 16 silabe (rima masculină alternând de obicei cu rima feminină). *Serile la Mirceşti* este, prin comparaţie cu restul ciclului, o poezie mai lungă (14 catrene cu versuri de 14 şi 13 silabe) de un aspect dispersant, neunitar. La mijloc intervine caracterul declarativ-programatic al compunerii, care este un fel de confesiune sau, dacă voim, o mică *ars poetica* a lui Vasile Alecsandri. În timp ce în celelalte pasteluri se pictează în cuvinte, cum s-a mai spus de atâtea ori, un colţ din natură, în *Serile la Mirceşti* se înfăţişează — într-un chip tot atât de direct, aproape naiv, fapt ce, cum am constatat, formează frumuseţea mesajului liric — mişcarea sufletului poetului, compunând, inspirându-se, trăind Poezia, care la dânsul este visare lină, oţiu horaţian şi epicureism rafinat prin adaptare la hibernarea locală. Tablourile se perindă amestecat şi discontinuu: perdelele lăsate, lampele aprinse, focul duduind în sobă, vijelia de afară, cu crivăţul măturând câmpia neagră, cadrele de pe pereţi sclipind în penumbră, muza dând târcoale visătorului, tolănit în jilţu-i comod, evocarea călătoriilor în locuri depărtate, Veneţia „ce-n marea se oglindă“, amintirea iubirii din tinereţe pentru Elena Negri etc.

Imaginile nu ne apar mult deosebite, luate în ele însele, de restul operei lui Alecsandri. Astfel mai putem întâlni epitetul banal „drăgălaş“: „o zână *drăgălaşă*“ (vs. 8) — repetat într-un chip mai nefericit, încă, prin referirea la Elena Negri, „*drăgălaş* portret“ (vs. 48). Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre arhibanalul (ni se pare nouă acum!) „dulce“: „„o strofă *dulce*“ (vs. 10), „*dulce* soare“ (vs. 31), „*dulci* visuri“ (vs. 44). S-a făcut însă, şi se face încă, prea mult caz de banalitatea lui *dulce* în poezia lui Alecsandri, prin recurgerea la statistici şi prin deducţia de aici că numărul prea mare al apariţiei cuvântului ar duce la devalorizare. Chiar în poezia de faţă, în vs. 14, „*dulce* val“, cu referire la sân, este cât se poate de potrivit, prin apropierea de funcţia pur adjectivală a epitetului, efectul fiind sugestia plastic-sculpturală de mare rafinament la un urmaş al lui Conachi. Potrivit este „dulce“ şi în expresia „*dulce* farmec“ (vs. 29), susţinut, în acest din urmă caz, de ratificarea dată acestei îmbinări de

cuvinte de către Eminescu. De cele mai multe ori epitetul este însă evocator, în sensul înfăţişării reveriei la gura sobei. Astfel, focul, printr-o personificare, devine „tovarăş *mângâios*“, câmpul peste care aleargă crivăţul este „înnegrit“, efectul fiind de întărire a contrastului dintre interiorul primitor şi exteriorul ostil. Uneori epitetul e aglomerat, ca în versul 13: „Frumoasă, albă, jună“, repetiţie urmată imediat de altă serie de trei determinări: „cu formele *rotunde,*/ Cu pulpa *mărmurie,* cu sânul *dulce* val“. O primă impresie de frivolitate, de care, în definitiv, poezia lui Alecsandri nu e întotdeauna străină, se salvează prin comparaţia ce ne întâmpină de îndată în versurile 15 şi 16, comparaţie ce ţine de mitologia clasică: „Ea pare zeea Venus când a ieşit din unde/ Ca să arate lumii frumosul ideal“. De mică importanţă, banale, ne apar în această poezie personificările: „focul,/ tovarăş mângâios“ (vs. 2), „crivăţul aleargă“ (vs. 6), „Veneţia, regină ce-n mare se oglindă“ (vs. 23), „inima zboară“ (vs. 49), „gândirea mea se primblă“ (vs. 54). În schimb, personificarea realizată prin verbul-predicat la un subiect multiplu impresionează prin aglomerare, întărind starea de reverie, de discontinuitate a tablourilor, ca în strofele a 8-a şi a 14-a, citate deja.

Din punct de vedere strict gramatical, e cazul să observăm, ca de altfel în întregul ciclu al *Pastelurilor,* predominarea propoziţiilor principale cu predicatul exprimat prin verbe la indicativul prezent: „perdelele-s lăsate”, „lampele(-s) aprinse”, „arde focul”, „plouă“, „ninge”, „aştept”, „scriu”, „ochiu-mi întâlneşte”, „ea pare”. De remarcat că expresia verbală se menţine la acelaşi mod şi timp chiar şi atunci când vin să se suprapună planurile evocării trecutului, ca strofele 10 şi 11:

Văd insule frumoase şi mări necunoscute,
Şi splendide oraşe şi lacuri de smarald,
Şi cete de sălbatici prin codri deşi pierdute
Şi zâne ce se scaldă în faptul zilei cald.

Prin fumul ţigaretei ce zboară în spirale
Văd eroi prinşi la luptă pe câmpul de onor,

Şi-n tainice saraiuri minuni orientale
Ce-n suflete deşteaptă dulci visuri de amor.

Întru cât priveşte vocabularul, în strofele citate, se impune observaţia că verbul *a vedea* are sensul de a *închipui, a evoca, a scoate o imagine din amintire, a visa cu ochii deschişi* etc. Pentru întărire, predicatul în chestiune se repetă anaforic (vs. 37 şi 43). Însă impresia de îmbulzire a imaginilor în reverie e dată mai cu seamă de obiectul direct multiplu (am observat deja prezenţa subiectului multiplu, cu aceeaşi funcţie stilistică), întărită de enumerativul *şi* anaforic (vs. 39, 40, 41, 44). Nu altul este rostul aglomerării predicatelor ca în versurile: „Afară *plouă, ninge*! afară-i *vijelie* (vs. 5), „Afară *ninge, ninge*...” (vs. 35). În sfârşit, în lipsa altui element coagulant, compoziţia îşi află ritmul prin revenirea, ca un laitmotiv, a sintagmei „afară ninge”, ca pentru a sugera fundalul perindării imaginilor, de trei ori, la distanţe oarecum egale. În fiecare din cele dintâi versuri la strofele a 2-a, a 9-a şi în ultima, a 14-a, respectiv: „Afară plouă, ninge! afară-i vijelie!” (vs. 5), „Afară ninge, ninge, şi apriga furtună” (vs. 33), „Aşa-n singurătate, pe când afară ninge” (vs. 53).

Deloc neglijabilă ne apare prozodia. Versul cel mai izbutit din punctul de vedere al ritmului este chiar primul, ca spre a impune tonul general al unei mici bucăţi muzicale destinate a acompania visarea:

Per-de-le-le-s lă-sa-te // şi lam-pe-le a-prin-se
◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡

În so-bă ar-de fo-cul // to-va-răş mân-gâ-ios.
◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —

Inefabilul melodiei vine din modificarea ritmului iambic pur, cuvântul *perdelele,* precum şi simetricul lui din emistihul imediat următor, *lampele,* impunând dactilul, după anacruză, măcar parţial, iambul rămânând neatins, la fiecare sfârşit de emistih numai: *lă-sa-te* ◡ — ◡, *a-prin-se* ◡ — ◡ etc. La aceasta se adaugă alternarea rimelor feminine cu cele masculine: *aprinse-*

prinse, mângâios-misterios, vijelie-să vie, înnegrit-aurit ş.a.m.d. Atenţia la lucrătura versului este însă mult mai mare în cazul celorlalte bucăţi ale ciclului, în special al celor de sub titlurile citate deja. Încât afirmaţia lui G. Călinescu, precum că Alecsandri „a presimţit parnasianismul (şi nu s-ar putea şti în ce măsură l-a cunoscut), mergând instinctiv în sensul contemporanilor săi Gautier şi Minard"[1], nu poate fi decât adevărată.

Pastelurile lui Vasile Alecsandri şi, într-un sens mai special, bucata analizată aici, dacă este să o privim, cum spuneam, ca pe o mică *ars poetica,* pot interesa şi din punctul de vedere al resuscitării clasicismului în poezia românească, la un Ion Pillat ori la G. Călinescu, de exemplu, şi, de ce nu, la unii dintre poeţii actuali sau viitori, când într-un fel sau într-altul, va trebui să se producă o reacţie împotriva liricii prea nebuloase, sofisticate, încâlcite — chiar dacă nu neapărat lipsită de valoare —, saturată de o metafizică ceţoasă şi de onirism. Ion Pillat este acela care-l evoca pe Alecsandri cu un anume *parti-pris* (se înţelege, nu străin de ascendenţa sa boierească), în poemul *Bătrânii* [2] din ciclul *Pe Argeş în sus* (1918—1923), îi edita, într-o antologie anume gândită, *Pastelurile*[3] şi relua, în *Calendarul viei*[4], adevărat *Georgicon* modern şi tradiţionalist în acelaşi timp, melodiosul vers din *Serile la Mirceşti,* cântând şi el viaţa tihnită de la moşie, visarea la gura sobei, în luna lui *Ghenar,* o dată cu degustarea metodică a vinului:

Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse —
Frumosul vers anume îl chemi acum în minte.

Vreun critic să te-nveţe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândeşte-te la omul acela din Mirceşti,
Senin, la gura sobei, ca tine — îl iubeşti.

---

[1] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.
[2] Vezi: Ion Pillat, *Poezii.* Antologie şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 92.
[3] Apărută la Editura Cartea Românească, în colecţia *Pagini alese,* 1938.
[4] Ion Pillat, op. *cit.,* p. 149.

Iată acum şi aprecierea critică asupra *Pastelurilor,* făcută de Ion Pillat în prefaţa din amintita antologie, asemănătoare întrucâtva cu constatările pe care noi înşine le-am făcut pe cale analitică asupra poeziei *Serile la Mirceşti:* „Rara taină a poeziei *Pastelurilor* rezidă, după mine, în marea ei simplicitate, în armoniosul echilibru sufletesc, în forma ei autentic românească, aş spune aproape populară, înţelegând prin popular comoara etnică a satelor noastre. Aş mai adăuga la aceste însuşiri fundamentale două caractere care individualizează această poezie, anume: distincţia, adică o nobleţe naturală, ceva vechi boieresc şi, în acelaşi timp, prin legături adânci cu pământul ţării, ceva dârz, răzăşesc — şi acel caracter de superioară obiectivitate a poetului rustic, duşman al abstracţiunilor...”

Alecsandri rămâne una dintre referinţele sigure şi durabile ale literaturii noastre clasice. Ca în cazul tuturor acelora ce au desfăşurat într-o formă artistică exemplară resursele latente ale limbii, cei ce au venit după el, chiar dacă nu l-au luat drept model, au trebuit să-i încorporeze experienţa, fiind astfel scutiţi de a mai lua totul de la început.

BĂRĂGANUL

După cum reiese din nota care o însoţeşte, poezia a fost compusă la Cannes, în 20 martie 1870, publicată fiind apoi de îndată în *Convorbiri literare* din 1 aprilie, acelaşi an. În ciclul *Pastelurilor,* unde a fost inclusă, *Bărăganul* ocupă un loc oarecum aparte, prin faptul că nu se inspiră din natura Mirceştilor, predilectă poetului. Alecsandri văzuse însă Bărăganul, măcar atunci când călătorise la Balta Albă[1] şi ochiul său de *pastelist* se lăsase furat de întinderea nesfârşitei stepe, aproape sălbatice. Contrar romanticilor, atraşi de natura necălcată de civilizaţie şi în deosebire de rafinatul Odobescu, cel care gustase literatura lui Gogol şi dădea în *Pseudokynegeticos* descrierea de o frumuseţe clasică a *Arcadiei* valahe, contrar *fantastului* de mai târziu —

[1] Vezi bucata de proză intitulată *Balta Albă.*

un romantic şi el — Panait Istrati[1], citadinul Alecsandri manifestă oroarea de gol în faţa întinderilor nesfârşite. Pentru el Bărăganul este o „savană-ntinsă şi cu sălbatic nume". Compunând poezia sa în veselul şi civilizatul Cannes, poetul evocă „o pustietate goală sub arşiţa de soare", unde „Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor/Nimic nu-nveseleşte pe bietul călător": Acest *horror vacui* îi prilejuieşte o metaforă memorabilă, impresionantă prin puterea de concretizare a unei abstracţii. Poetul are viziunea unui personaj îngrozitor: *Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă* zace în imensul Bărăgan, sub focul verii, adormită de *horul* greierilor. Ea nu se deşteaptă decât iarna, la suflarea crivăţului.

Pastelul lui Alecsandri de astă dată e în cărbune. Epitetele, concrete sau abstracte, desăvârşesc un tablou dezolant: iarba este *mohorâtă,* pământul *negru,* pustietatea *goală,* zarea *tristă,* bivolii *negri,* toamna *fără roadă,* ceaunul fierbe *fumegos.* Pe fundalul acestui „lung ocean de iarbă necunoscută în lume" se profilează la orizont cumpăna unei fântâni singuratice, îndoită ca gâtul unui struţ şi completând astfel cadrul unui tablou de gen, cu ceva din Theodor Aman:

Un car cu bivoli negri a stat lângă fântână.
Vro doi români în soare ş-o sprintenă română
Încungiură ceaunul ce fierbe fumegos
Pe foc, şi mai departe un câine roade-un os.

Pe car un copilandru priveşte-n depărtare...

Finalul poeziei e oarecum mai prozaic, însă cu totul în tonul general al *Pastelurilor.* „Veselul Alecsandri", iubitor de civilizaţie şi de înnoiri, cântăreţ al atâtor evenimente care au dus la formarea statului român modern, vede Bărâganul traversat de „zmeul cu aripi de foc", falnic, cu „gura lui de fier", trenul, invenţia prometeică — aluzie la linia ferată Bucureşti-Cernavodă ce urma tocmai să se construiască:

---

[1] Căruia îi putem alătura acum pe Fănuş Neagu şi pe Ştefan Bănulescu.

Mult vesel va fi câmpul când vecinica-i tăcere
Va dispărea deodată la glasul de-nviere
Ce scoate zmeul falnic — din gura lui de fer
Vestind noua răpire a focului din cer!

Deşi cu unele încărcături verbale şi cu o serie de inadvertenţe lingvistice, inerente epocii şi autorului, precum: „în patru părţi a lumei”, „al grierilor hor”, „a iernei vijelii”, „pustiele”, „sălbatic” etc., pastelul se bucură de un echilibru şi de o corectitudine clasice pentru poezia românească. Versul iambic, amplu, de şase picioare, conferă solemnitate. La aceasta contribuie şi rima, împerecheată, terminată în silaba neaccentuată, în primele două versuri ale fiecărui catren, şi accentuată cu regularitate după silabă neaccentuată.

E de observat că pastelurile lui Alecsandri, în marea lor majoritate, sunt compuse în vers trohaic, ceea ce explică, în parte, tonalitatea lor majoră. *Bărăganul,* dimpotrivă, face parte din categoria celor mai puţine scrise în iambi, de unde tonalitatea minoră, aproape elegiacă, mai ales în partea de început. Ultimele două strofe, care aduc imaginea trenului-zmeu, învingător al singurătăţii şi tristeţii, nu se abat de la schema:

⏑—⏑—⏑—⏑//⏑—⏑—⏑—⏑

şi cu toate acestea accentul de la începutul fiecărui vers nu mai cade — în aceste strofe — iambic, ci trohaic, ca spre a sublinia optimismul, încredere în puterea atotbiruitoare a omului asupra naturii.

Ah! dul-ce, glo-ri-oa-să, // şi mult stră-lu-ci-toa-re
— — ⏑ ⏑⏑—⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑—⏑

sau:

Mult ve-sel va fi câm-pul // când veci-ni-ca-i tă-ce-re
— —⏑⏑⏑— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑—⏑

Abateri de la schema metrică ideală (lucru de altfel frecvent în poezia modernă) se produc şi în alte strofe. Astfel, în versul:

Nici *casă,* nici p*ădure,* nici *râu răcoritor*

accentul cade trohaic, pentru a servi repetiţia şi a pune în relief cuvântul *nici,* urmat — după revenirea la matca iambică în celălalt vers — de adverbul *nimic,* subliniind imaginea stepei necălcate de picior omenesc. De asemenea, emistihul I din versul 1 al strofei a doua are, în loc de trei accente, numai două, pentru a evidenţia substantivul *pustietate,* împreună cu atributul său *goală.* Efectul sonor e susţinut apoi de aliteraţia diftongilor *ea* şi *oa,* dispuşi trohaic:

Pus-ti-e-ta-tea goa-lă (...)

Cel mai frapant caz de abatere de la schema metrică iniţială se produce tocmai în versul 2 din strofa a treia, versul cel mai dens şi *mai* puternic conturat imagistic:

Sin-gu-ră-ta-tea mu-tă ste-ri-lă ne-pă-trun-să (...)

În chipul acesta „personificarea" Singurătăţii, realizată în plan lexical prin trei adjective-epitete: *mută, sterilă, nepătrunsă,* este susţinută fonic prin deplasările accentelor iambice şi totodată prin aliteraţiile *ta — tea — tă, mu — trun,* oscilaţiile între vocalele deschise — sprijinite pe labiodentala surdă — şi cele închise susţinute de nazalele *m* şi *n.* Un efect asemănător se produce în versul 2 din strofa a cincea, unde pronunţarea în hiat — conform limbii franceze — a cuvântului *ocean* (o-ce-an), determinat de adjectivul cu funcţie de atribut, *lung,* presupune, mutarea accentului pe prima silabă, ceea ce contribuie la impresia de imensitate spaţială:

Lung o-ce-an de iar-bă (...)

Pe lângă deplasarea accentelor de la schema iambică, sugestia de curgere firească a limbii o dau, în această poezie a lui Alecsandri, şi câteva cazuri de *enjambement.* Amplă, solemnă, fraza nu-şi poate consuma totdeauna unităţile sintactice în cadrul câte unui vers. Astfel, întâlnim predicatul la sfârşitul unuia şi subiectul la începutul următorului:

strofa a III-a { V. 1. *De mii de ani în sânu-i dormind zace ascunsă*
V. 2. Singurătatea…

strofa a IV-a { V. 2. *Şi toamna-i fără roadă, ş-a iernii* vijelii
V. 3. Cutreieră...

strofa a VI-a { V. 2. *Vro doi români în soare ş-o sprintenă* română
V. 3. Încungiură ceaunul...

Tot aşa, prin *rejet,* atributiva cade la început de vers faţă de principală, care stă în precedentul:

strofa a III-a { V. 2. ...*Singurătatea*
V. 3. Ce-adoarme-n *focul verii*

strofa a X-a { V. 2. *Va dispărea deodată la glasul de-nviere*
V. 3. Ce scoate zmeul *falnic din gura lui de fier.*

În acelaşi sens aflăm un circumstanţial de loc la început de vers, faţă de predicatul propoziţiei situat în cel anterior:

strofa a VI-a { V. 3. ...*ceaunul ce fierbe fumegos*
V. 4. Pe foc...

Nimeni până la Alecsandri şi — s-ar putea spune — nici de la dânsul încoace n-a aplicat atât de consecvent şi cu atât de remarcabile succese tehnica picturală în poezia de evocare a naturii, cu detaşare clasică, de unde sugestia de linişte şi „kief” la omul care se bucură de viaţă. La aceasta contribuie rotunjimea şi echilibrul în compoziţie, conturul net al imaginii, tras cu o mână sigură, de pictor. Alecsandri realizează aceasta prin anume repetiţii de cuvinte şi sintagme, ce nu au totuşi nimic din tehnica muzicală simbolistă, de astă dată fiind solicitat numai ochiul, nu şi auzul. Astfel formaţia şi sistemul de rime din versurile 3 şi 4, strofa I:

Nici *casă*, nici *pădure*, nici *râu răcoritor*
Nimic *nu-nveseleşte pe bietul călător*,

revine în strofa a VII-a, în aceleaşi versuri, 3 şi 4:

Nici *casă*, nici *pădure*, nici *râu răcoritor*
Nimic *nu se arată pe câmpul de mohor.*

De asemenea, antepunerea adjectivului în primul emistih şi în al doilea, din versul 1, strofa I:

Pe cea câmpie lungă a cărei *tristă* zare

revine în versul **1**, sfrofa a V-a:

Pe cea savană-ntinsă şi cu *sălbatic* nume.

Anafora e folosită tot pentru întărirea conturului. Astfel în strofa a IV-a:

Acolo floarea naşte şi moare-n primavară,
Acolo piere umbra în zilele de vară,
Şi toamna-i fără roadă, şi-a iernii vijelii.

Antepunerea epitetului determinant — frecventă în epocă la mulţi scriitori — serveşte cu consecvenţă, şi în acest pastel, accentuând impresia picturală, de încremenire solemnă a peisajului: „*tristă* zare”, „*misterios* dispare”, „*bietul* călător”, „*negrul* pământ”, „*a sale mari* vârtejuri”, „*al grierilor* hor”, „*a iernei* vijelie”, „*pustiele* câmpii”, „*cu sălbatic* nume”, „*lung* ocean”, „*sprintenă* română”, „*lungi* şiruri”, „*tainic* călător”, „*dulce, glorioasă* şi *mult strălucitoare*... ziua”, „*mândrul* soare”, „*tristă* moarte”, „*mult vesel*... câmpul”, „*vecinica-i* tăcere”, „*noua* răpire”.

RODICA

Purtând cofiţa cu apă rece
Pe ai săi umeri, albi, rotunjori,
Juna Rodică voioasă trece
Pe lângă junii sămănători.

Ei cu grăbire îi sar în cale,
Zicând: „Rodică, floare de crin,
În plin să-ţi meargă vrerile tale,
Precum tu, dragă, ne ieşi cu plin.

S-ajungi mireasă, s-ajungi crăiasă,
Calea să-ţi fie numai cu flori,
Şi casa, casă, şi masa, masă,
Şi sânul leagăn de pruncuşori!”

Cu grâu de aur ei o presară,
Apoi cofiţa întreag-o beu[1],
Copila râde şi-n cale-i zboară
Scuturând grâul din părul său.

Acest *pastel* — mai curând s-ar potrivi să-l numim „pastel-*idilă*” — surprinde un tablou, o... pictură în cuvinte, în care este înfăţişat un moment din viaţa de la ţară, foarte asemănător cu pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada lui numită „albă”, de un mare rafinament, abia în zilele noastre înţeleasă şi gustată la adevărata ei valoare. Căci, după apariţia celorlalţi mari maeştri ai penelului, un Ştefan Luchian, un Ion Andreescu şi mulţi alţii (pictura românească din epoca interbelică a atins una din culmile ei, rivalizând cu marea artă europeană), Grigorescu a cunoscut o uşoară eclipsă, comentatorii avizaţi văzând prea mult... idilism în tablourile lui cu ţărăncuţe frumoase, cu ciobănaşi şi care cu boi, neglijându-se oarecum nobleţea tuşei impresioniste, care duce la frumuseţea pură şi simplă, fără numaidecât pretenţia „profunzimii”. Ceea ce s-a întâmplat de fapt şi cu pastelurile lui Alecsandri, una din piesele care nu mai atrăgeau atenţia (suntem în plin simbolism şi modernism avangardist) decât în sensul unei „edulcorări” superficiale fiind chiar poezia citată mat sus.

Acum ea ne apare sub o altă lumină şi ne gândim că am putea-o „reabilita”. „Tabloul” este frumos întâi şi întâi prin

[1] „beu” = „beau”, formă de imperfect specifică graiului moldovenesc.

statuaria firească a personajului central: „juna" (neologismul nu este câtuşi de puţin nepotrivit sub pana „bonjuristului" Alecsandri) „voioasă" poartă pe ai săi „umeri albi, rotunjori" cofiţa cu apă rece. Impresia este de antichitate clasică adusă în spaţiul românesc, lucru cu totul firesc în mai toată opera bardului de la Mirceşti, autorul cvasiautobiograficei şi horaţienei F*ântâna Blanduziei.*

Deosebit de semnificativ, în sensul specificului local, este „momentul" surprins pe... pânza cuvintelor. La noi, ieşirea în cale *cu plin* este semnul norocului în ceea ce avem de făcut. Şi ce poate fi mai de dorit pentru nişte tineri care se duc să semene ogorul decât să fie întâmpnaţi de o fată frumoasă cu cofiţa plină pe umeri? Urarea ritualică este de rigoare: „S-ajungi mireasă, s-ajungi crăiasă,/ Calea să-ţi fie numai cu flori,/ Şi casa, casă, şi masa, masă/Şi sânul leagăn de pruncuşori".

Astfel încât, la modul graţios-simbolic — abia întrezărit, discret, simplu de tot — se lasă a se înţelege că momentul este cât se poate de solemn: nu numai ogorul va fi însămânţat, dar este „semănată" şi fata: «Cu grâu de aur ei o presară», sugerându-se *eugenia* frumoasă, *plodirea* altfel spus. R*itualic,* apa din cofiţă e băută de tinerii semănători, după ce fetei i se presară „grâu de aur" în păr. Nici numele personajului nu este deloc întâmplător: *Rodică,* „floare de crin". Deşi crinul este floarea pură de la care nu se aşteaptă *rod.* Dar este floarea prin excelenţă picturală.

Nicăieri nu se poate vedea mai bine, la Alecsandri, ca în *Pasteluri,* clasica cerinţă horaţiană: „UT PICTURA POESIS".

PENEŞ CURCANUL

Elementul cel mai valoros din această compunere a lui Vasile Alecsandri este epicul de baladă împrumutat din cântecele bătrâneşti pe care poetul le cunoaştea atât de bine. De fapt, în cazul de faţă nu e vorba de un împrumut propriu-zis, de prelucrarea unor motive folclorice — procedeu obişnuit la Alecsandri — , ci de o influenţă mai adâncă şi mai substanţială

a poeziei populare asupra celei culte. Intelectualul democrat care luptase la 1848 pentru libertatea socială, la 1859 pentru Unire, susţinând pe domnitorul Alexandru Ioan Cuza, era un mare patriot. Faptele de arme ale românilor în Războiul de Independenţă de la 1877 l-au impresionat adânc şi le-a cântat în o serie întreagă de poezii adunate sub titlul generic *Ostaşii noştri. Peneş Curcanul,* adevărată baladă cultă slăvind eroismul dorobanţilor de la Plevna şi de la Griviţa, face parte dintre acestea. Din biografia lui Alecsandri aflăm că bardul de la Mirceşti, pe atunci în vârstă de 56 de ani, recita la întruniri publice, la serbări şi la adunările răniţilor de prin spitale bucăţi din amintitul ciclu. Împrejurarea ar putea să contribuie la explicarea caracterului eminamente popular al acestei poezii, ca şi a faptului că, deşi ocazională, ca multe alte compuneri ale lui, ea ramâne valoroasă până în zilele noastre. Ideea — poetică neapărat — este că cei nouă dorobanţi în frunte cu sergentul lor s-au luptat asemenea strămoşilor, eroii de balade. Peneş este „omul de poveste” care a supravieţuit şi care dă seamă de faptele de arme ale tovarăşilor căzuţi în bătălie.

Măiestria poetului constă în primul rând în a pune naraţiunea la persoana întâi şi a sugera câteva gesturi caracteristice ale povestitorului. Peneş începe să istorisească solemn, cadenţat, ca şi cum s-ar acompania la tradiţionalul cimpoi. Această impresie este dată de alternanţa perfectă, pe tot parcursul poemului, a versului de 8 silalbe, terminat în rimă masculină, cu versul de 7 silabe, terminat în rimă feminină. Cursivitatea este realizată de ritmul iambic, de rimele încrucişate şi de lipsa cezurii, înlocuită de fapt prin pauza dintre primul şi al doilea vers. Strofele sunt compuse din câte 8 versuri şi ceea ce trebuie numaidecât observat este perfecta regularitate cu care unităţile sintactice se încadrează, două câte două, în fiecare strofă — excepţie facând propoziţiile în stil direct — , câte una pentru fiecare grup de câte patru versuri. În interiorul fiecărei fraze *enjambementul* este aproape permanent, ceea ce de asemeni contribuie la cursivitate. Iată primele trei strofe introductive:

Plecat-am nouă din Vaslui,
Şi cu sergentul zece,
Şi nu-i era, zău, nimănui
În piept inima rece.
Voioşi ca şoimul cel uşor
Ce zboară de pe munte,
Aveam chiar pene la picior
Ş-aveam şi pene-n frunte.

Toţi dorobanţi, toţi căciulari,
Români de viţă veche,
Purtând opinci, suman, iţari
Şi cuşma pe-o ureche,
Ne dase nume de curcani
Un hâtru bun de glume,
Noi am schimbat lângă Balcani
Porecla în renume!

Din câmp, de-acasă, de la plug
Plecat-am astă-vară
Ca să scăpăm de turci, de jug
Sărmana, scumpa ţară.
Aşa ne spuse-n graiul său
Sergentul Mătrăgună,
Şi noi ne-am dus cu Dumnezeu,
Ne-am dus cu voie bună.

Aerul solemn, de baladă, al spunerii se realizează şi prin inversiunile sintactice, destul de numeroase, în strofele citate mai sus, ca şi în celelalte: „plecat-am", „sărmana, scumpa ţară", „năprasnica secure", „falnica pădure", „a lumei neagră stea", „mândra noastră ceată", „mult cumplit mă doare" „a bombei şuier", „a Griviţei redută" etc.; prin repetiţii acumulative : „Aveam chiar pene la picior/ş-aveam şi pene-n frunte", „Toţi dorobanţi, toţi căciulari,/Români de viţă veche", „Din câmp, de-acasă, de la plug", „Şi noi ne-am dus cu Dumnezeu,/Ne-am dus cu voie bună", „Cu zile mergeţi, dragii mei,/şi să veniţi cu zile" etc.

Spunerea unei balade este un mic spectacol şi câteva şiruri dialogale introduse în monologul povestitorului sunt de asteptat, cu tot schematismul şi convenţionalismul atât de caracteristice lui Alecsandri, când imaginează o scenă ca următoarea:

Oricine-n cale ne-ntâlnea
  Cântând în gura mare,
Stătea pe loc, s-adimenea
  Cuprins de admirare;
Apoi în treacăt ne-ntreba
  De mergem la vreo nuntă.
Noi răspundeam în hohot: „Ba,
  Zburăm la luptă cruntă!”

„Cu zile mergeţi, dragii mei,
  Şi să veniţi cu zile!”
Ziceau atunci bătrâni, femei,
  Şi preoţi, şi copile;
Dar cel sergent făr’ de musteţi
  Răcnea: „Să n-aveţi teamă,
Românul are şapte vieţi
  În pieptu-i de aramă!”

Nu lipsesc, pe lângă lozincile poetice, acum tocite, imaginile ceva mai subtile, cum ar fi aceea din versul „Aveam chiar pene la picior”, aluziile la sprinteneala de şoimi a „curcanilor” de la 1877 care-şi făcuseră renume din poreclă. Impresionant rămâne mai ales gestul povestitorului de a se adresa, în pauze, către presupusul auditor. Pentru că ce avea de spus era un lucru deosebit de grav, Peneş cere urciorul să bea nu vin, ci „apă de sub stâncă”:

Copii! aduceţi un ulcior
  De apă de sub stâncă
Să sting pojarul meu de dor
  Şi jalea mea adâncă.

De personaje propriu-zise, deşi avem de-a face cu o poezie epică, nu se poate vorbi, dat fiind schematismul lor vizibil chiar

prin numele pe care poetul le atribuie cu totul în treacăt: ciobanul din Calafat care cânta „voios din fluier” se numeşte Cobuz, iar tunarul cel mai „dibaci” este Ţinteş. Memorabilă rămâne, deşi tot schematică, figura sergentului despre care ni se spune numai că era „făr’ de musteţi” — foarte tânăr adică — într-un fel strigătele patriotice potrivindu-i-se. El mai este şi „pui de zmeu”:

Sergentul nostru, pui de zmeu,
Ne zise-aste cuvinte:
„Cât n-om fi morţi, voi cinci şi eu,
Copii, tot înainte!”

Convenţional, ca de operetă, este şi căpitanul apărut numai în focul luptei:

Atunci viteazul căpitan,
C-o largă brazdă-n frunte,
Strigă voios: „Cine-i curcan,
Să fie şoim de munte!”

În consecinţă, aici nu poate fi vorba de o viziune realistă asupra războiului, aşa cum într-un fel ea exista în poeziile lui Coşbuc pe aceeaşi temă: *O scrisoare de la Muselim Selo, Trei, Doamne, şi toţi trei, Rugămintea din urmă.* Cu toate acestea, Alecsandri e superior lui Coşbuc tocmai prin acel aer solemn patriotic, ce i se potriveşte numai lui. Secretul stă în intuirea mijloacelor poetice populare, folclorice ori vag cronicăreşti: *Turcul* (întrebuinţarea singularului pentru plural, cum vorbesc ţăranii bătrâni şi cum scrie Neculce : *neamţul, franţuzul, şvedul)* stă „în ocol ca ursu-n vizunie”, reduta Griviţei e comparată cu un „balaur crunt ce-ameninţa cu gheara-i nevăzută”; gloanţele cad (din nou o imagine ca în Neculce) „cum zvârli grăunţi de păpuşoi ca să hrăneşti porumbii”. O altă imagine de carte populară, comparând războiul şi moartea cu o secure sau cu o coasă apocaliptică ce pătrunde în codru, de asemenea, se ţine minte:

Crud e când intră prin stejari
Năprasnica secure

De-abate toţi copacii mari
Din falnica pădure!
Dar vai de-a lumii neagră stea,
Când moartea nemiloasă
Ca-n codru viu pătrunde-n ea
Şi când securea-i coasă!

Există apoi strofe izolate, de un mare dinamism, mişcate de prezentul istoric la care e făcută povestirea, animate, ca şi în cunoscutele balade istorice sau haiduceşti, de câte un *Alelei!, Doamne!, Ura!* strigate de ostaşii români, ori de vaietele turcilor: *Allah! Allah!*

Făcând trei cruci, noi am răspuns:
„Amin şi Doamne-ajută!“
Apoi la fugă am împuns
Spre-a turcilor redută.
Alelei! Doamne, cum zburau
Voinicii toţi cu mine!

Convenţionalismul ramâne, însă retorica discursului e bine studiată, verbele se succed sacadat sugerând mişcarea ascendentă, ca în tablourile lui Grigorescu pe aceeaşi temă, şi astfel mândria patriotică a cititorului rămâne întreagă:

Prin foc, prin şpăngi, prin glonţi, prin fum,
Prin mii de baionete,
Urcăm, luptăm... iată-ne-acum
Sus, sus, la parapete.
Allah! Allah! turcii răcnesc,
Sărind pe noi o sută.
Noi punem steagul românesc
Pe crâncena redută.

Ca multe din poeziile lui Alecsandri, *Peneş Curcanul* trebuie privită în contextul istoric care a produs-o. Ea este, evident, o creaţie ocazională şi cu toate acestea continuă să emoţioneze, pentru că evenimentul la care se referă este unul dintre cele mai importante din viaţa poporului nostru. Analiza trebuie să

tindă la înlăturarea prafului şcolar, a prejudecăţilor didacticiste acumulate cu anii pe acest frumos text clasic. Ocazionale şi devenite „clasice” sunt şi *Deşteptarea României* sau *Hora Unirii,* poezii asupra cărora analiza trebuie să se producă în acelaşi fel, ţinând adică seama de... subiectivismul generaţiilor de cititori care au aderat la ele, generaţii cu care cititorul actual se simte solidar.

EPIGONII

Dependent într-o măsură mai mare sau mai mică de înaintaşii săi (Alecsandri, Bolintineanu, Heliade, Gr. Alexandrescu), la vârsta de 20 de ani Eminescu devine dintr-o dată el însuşi, neaşteptat de nou şi original, prin *Epigonii.* Acest poem (apărut pentru prima dată în *Convorbiri Literare* din luna august 1870) adună ca într-un focar principalele direcţii de dezvoltare a literaturii române moderne de până la cel mai mare poet al nostru.

Compoziţional, *Epigonii* se sprijină pe o antiteză, procedeu tipic romantic, între trecutul însufleţit de idealuri înalte, epoca scriitorilor de la 1848, şi prezentul dominat de scepticism rece. Apropiat ideologic de înaintaşi, a căror „spusă" era „sântă şi frumoasă", pentru că era izvorâtă din inimi, poetul repudiază scepticismul, însă constată totodată imposibilitatea de a i se sustrage, acesta fiind o trăsătură inerentă epocii:

Toate-s praf... Lumea-i cum este... şi ca dânsa suntem noi.

Ideea apare explicit şi în scrisoarea către Iacob Negruzzi, scrisoare ce însoţea poezia la redacţia *Convorbirilor literare:*

„Dacă în *Epigonii* veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan, Eliade — acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea naivitate sinceră, neconsciută cu care lucrau ei. Noi ceşti mai noi cunoaştem starea noastră, suntem trezi la suflarea secolului — şi de aceea avem atâta cauză de-a ne descuragia. Nimic — decât culmile strălucite, nimic — decât conştiinţa sigură că nu le vom ajunge niciodată. Şi să nu fim sceptici?"[1]

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare,* vol. I, p. 311.

Din citatul reprodus se poate observa că Eminescu avea, privitor la scriitorii de la 1848, o opinie critică foarte bine precizată, chiar de pe acum, din 1870, care va rămâne aproape neschimbată[1]. Un Mureşan, un Bolliac sau Heliade erau preţuiţi pentru „naivitatea sinceră, neconsciută" mai mult decât pentru „meritul intern" al scrierilor lor. Cu numai opt luni mai înainte de apariţia poeziei *Epigonii,* într-un articol publicat în *Albina* din Pesta, poetul exprima exact aceeaşi idee în legătură cu activitatea altui paşoptist, profesorul său de la Cernauţi, Aron Pumnul, căruia îi lua apărarea împotriva *unui* detractor de ocazie, criticastrul baron Dimitrie Petrino. Într-adevăr, şi pentru Eminescu ideile filologice ale lui Pumnul erau greşite, însă ele erau „cronistice" îndreptăţite pentru că izvorau din „încrederea cea sfântă în puterea creatrice a limbii"[2], la inimosul profesor de la Cernăuţi. Poetul a avut drept primă sursă de informaţie şi inspiraţie pentru *Epigonii Lepturariul* lui Aron Pumnul (I — IV, Viena, 1862—1865). Lauda exagerată a „scripturilor române" se află mai întâi acolo şi Eminescu este perfect conştient de acest lucru, dovadă a faptului că opiniile lui se întemeiau şi pe alte izvoare. Poeticeşte însă accepta exagerările lui Pumnul. O spune foarte clar în articolul amintit mai sus:

„Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în lauda unor oameni ce nu mai sunt, cel puţin aceia, mulţi dintre ei, au fost pionieri perseverenţi ai naţionalităţii şi ai românismului — pionieri, soldaţi gregari, a căror inimă mare plătea poate mai mult decât mintea lor, e adevărat — care însă, de nu erau genii, erau cel puţin oameni de o eruditiune vastă, aşa precum nu există în capetele junilor noştri dandy"[3].

---

[1] Vezi despre Alecsandri şi Bolintineanu, articolul *Repertoriul nostru teatral (Familia,* Pesta, nr. 3, 18/30 ianuarie 1870); despre Bolliac în articolul *Timpul şi problema ţărănească (Timpul,* VII, 18 februarie, 1882); despre Eliade într-un necrolog şi în articolul *Monumente;* despre Bălcescu, în *Bălcescu şi urmaşii lui* etc.

[2] *O scriere critică,* în *Albina,* nr. 3 şi 4 din 7/19 şi 9/21 ianuarie 1870.

[3] *Ibidem.*

Prima parte a poemului este o odă închinată „zilelor de aur” când au trăit poeţi „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”. Creşterea uşor retorică a frazei poetice, ca şi unele epitete ca: „visări dulci şi senine”, „dulci şi mândre primăveri”, „verzi dumbrăvi cu filomele”, mai amintesc de Alecsandri şi Bolintineanu. Dar gestul scufundării într-o mare de vise, oceanele de stele, zilele „cu trei sori în frunte”, izvoarele gândirii şi râurile de cântări sunt imagini care arată pe marele Eminescu:

Când privesc zilele de aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine
Şi în jur parcă-mi colindă dulci şi mândre primăveri,
Sau văd nopţi ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări.

Impresia de laudă exagerată o dă caracterizarea lui Cichindeal (sau Ţichindeal), aşezat chiar în capul ilustrului şir. „Gură de aur” este însă o expresie mai mult convenţională, copiată după *Ioan Gură de Aur* (Ioan Zlataust sau Ioan Hrisostomul). Aici Eminescu se lasă influenţat de caracterizarea făcută de Pumnul, în *Lepturariu* (IV, partea I), modestului scriitor bănăţean care traducea, fără a mărturisi, fabulele clasicului sârb Dositei Obradovici. Pumnul, la rândul său, reproduce opinia lui Heliade care, retipărind, în 1838, *Filosoficeşti şi politiceşti prin fabule moralnice învăţături,* le numea „tablele legii aduse în pustie”. Heliade era un om care se entuziasma foarte uşor. Însă, dacă avem în vedere că *Fabulele* lui Dimitrie Ţichindeal se tipăreau în 1814 (la Buda), lauda redactorului *Curierului* nu ne mai apare atât de exagerată. Căci cu ce se poate mândri poezia română în materie de fabulă până la 1814? Exagerarea a părut flagrantă în momentul când s-a descoperit că *Fabulele* în chestiune, deosebit de valoroase, luate în ele însele, nu sunt originale, ci numai nişte traduceri. Lucrul acesta nu l-a ştiut însă Heliade, nici Pumnul, nici Eminescu. Abia în 1885, la Arad, I. Russu tipărea *Fabulele lui Demetriu Cichindeal* în traducere nouă

din originalul sârbesc al lui Dositei Obradovici, lucrare pe care Eminescu nu a cunoscut-o, poate, niciodată.

Mumulean „glas cu durere”, Prale „firea cea întoarsă”, Daniil „cel trist şi mic” sunt mai mult nişte figuri pitoreşti ce colorează epoca şi pe care Eminescu le prezintă ca atare. Despre Mumulean se informase, odată cu Pumnul în *Lepturariul* său (IV, partea 2), de la acelaşi Heliade, autoritatea cea mai mare în probleme literare, care spunea despre autorul *Caracterurilor* cum că, la un moment dat, în poezia lui: „Amorul dete loc durerii şi melancoliei”. De Ion Prale, un boem sucit, traducător al *Psaltirii* în versuri (Braşov, 1827), autor de versuri rele din cale-afară („Iar de vrei să faci versuri ia pildă de la Prale” — zice Gr. Alexandrescu în *Satiră. Duhului meu)* — , află tot din *Lepturariu.* Însă Eminescu a cunoscut şi alte păreri în legătură cu pitorescul personaj, citind poate *Observaţiunile polemice* ale lui Titu Maiorescu, apărute exact cu un an înaintea *Epigonilor* (în *Convorbiri literare* din 15 august 1869, p. 194, unde în notă e pomenit, după o amintire a lui Vasile Alecsandri, Prale cu moravurile sale ieşite din comun)[1]. Poetul nu menţionează decât ciudăţenia omului, neurmând de astă dată pe Pumnul, care se arată nemaipomenit de generos şi consideră pe Prale drept un geniu, un fel de *„uomo universale”:* „Poet, music, arhitect, croitor, ciobotar şi aflător de lucruri nouă. Spiritul lui ţintea la universalitate.“[2]

„Daniil cel trist şi mic” este Daniil Scăvinschi (care se iscălea, după împrejurări, *Scavinschi, Scavinescu, Scavinov, Scavin* etc.). Era „trist”, pentru că în urma unei medicamentaţii greşit administrate îi căzuseră părul şi mustăţile, podoabă la care ţinea foarte mult. Era „mititel de statură”, cum însuşi mărturiseşte în versurile care prezintă traducerea piesei *Democrit,* făcută de dânsul după Jean-François Regnard (1655—1709):

De un Daniil Scăvinschi cel mititel de statură
Pe care plăcu naturei a-l lucra-n miniatură.

---

[1] V. şi T. Maiorescu, *Critice,* vol. I, Bucureşti, Editura Socec, 1926, p. 129.
[2] *Ibidem.*

Toate acestea Eminescu le putea afla în scrisoarea lui C. Negruzzi intitulată *Un poet necunoscut* (în ediţia N*egru pe alb,* 1857) şi din acelaşi *Lepturariu,* unde Pumnul tipărise *Întâmplarea comicească a lui Democrit.* Iancu Văcărescu e amintit prin versul: „Văcărescu cântând iarăşi a iubirii primăvară”, care face aluzie la cea mai de seamă poezie a sa, *Primăvara amorului.*

Versul:

Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară

a dat naştere la interpretări foarte diferite. S-ar putea să fie o aluzie la opera lui Dimitrie Cantemir *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul,* cunoscut lui Eminescu din *Arhiva istorică a României* (tom. II,1865), publicat de B. P. Hasdeu[1], după cum s-ar putea să fie o referire la planurile politice ale domnitorului moldovean care dădea banchete în cinstea lui Petru cel Mare, venit la Iaşi cu suita şi armatele sale în 1711, aşa cum menţionează cronica lui Neculce şi aceea a lui Nicolae Costin. S-ar putea, de asemenea, să fie la mijloc un reflex al lecturii unei balade populare referitoare la Constantin Cantemir, tatăl lui Dimitrie, balada în care se pomeneşte de banchetele domnitorului moldovean ce poruncise moartea Costineştilor. Probabilă este — dat fiind faptul că versul continuă a rămâne obscur — şi ipoteza după care Eminescu s-ar referi la Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie, scriitorul clasic rus. Acesta apărea, cu o satiră tradusă de C. Negruzzi, în *Lepturariul* lui Pumnul în care era vorba de un boier, făcând „din cuţite şi pahară” planuri de amenajare a moşiei. Ipoteze se mai pot face încă[2].

---

[1] În 1874, când funcţiona ca bibliotecar, la Biblioteca Universităţii din Iaşi, Eminescu achiziţiona un exemplar din *Divanul* lui Cantemir.

[2] Vezi Anghel Demetriescu, în *Literatură şi artă română* (VII), 1903, p. 359—396 (într-un studiu consacrat lui Eminescu); G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, p. 103; D. Murărăraşu, *Din izvoarele poeziei „Epigonii”, Preocupări literare, I,* nr. 3, 1 martie 1936; *Cantimiru, Baladă populară,* publicată de Atanase Marienescu în *Familia, nr.* 23, 7/19 iunie 1870, p. 268.

Alexandru Beldiman cu *Tragodia* sa este caracterizat, printr-o intenţionată greşeală, făcută în spiritul sintaxei greoaie a poetului anului 1821: "Beldiman vestind în stihuri *pe* războiul inimic"; Sihleanu cu ale sale *Armonii intime* e denumit „liră de argint"; Donici e caracterizat printr-o metaforă deosebit de sugestivă : „cuib de-nţelepciune", referinţa făcându-se la fabulist. Pann este „finul Pepelei cel isteţ ca un proverb", aluzie la celebra *Povestea vorbei.*

Lui Heliade i se dedică una dintre cele mai frumoase strofe, tulburătoare prin imagistica ei pletorică, romantică. Autorul *Biblicelor sau notiţe istorice, filozofice, religioase şi politice asupra Bibliei* (Paris, 1858) e înfăţişat ca un profet al amărăciunilor viitoare. El este un munte cu capul de piatră detunată de furtuni, o enigmă neexplicată, un sfinx plutind în ceţuri de mitologie şi eresuri:

Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profeţiilor amare,
Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă şi azi în faţa lumii o enigmă nesplicată
Şi vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac e amintit prin *Sila* şi *Clăcaşul:* „Bolliac cânta iobagul ş-a lui lanţuri de aramă".

Cârlova, prin poezia sa *Marşul,* chema oştirea „l-ale ţării flamuri", care însă erau „negre", îndoliate, patria aşteptând încă eliberarea. Gr. Alexandrescu e comparat cu Byron, când în *Umbra lui Mircea. La Cozia* vrăjea umbre „dintr-al secolilor plan" şi când, în *Anul 1840,* descifra „eternitatea din ruina unui an". Bolintineanu plânge romantic la căpătâiul iubitei, aluzie la *O fată tânără pe patul morţii.* Una dintre cele mai frumoase strofe ale *Epigonilor* este aceea dedicată lui Andrei Mureşanu. Eminescu îi închinase şi cunoscutul poem faustic *Mureşan,* rămas postum. Mureşan devine simbolul poporului român care, la 1848, „scutură lanţul cu o voce ruginită". Comentând această rară imagine, G. Călinescu scria:

„Ce imagine mai măreaţă pentru cântăreţul deşteptării noastre decât aceasta a lui Mureşan legat în lanţuri pe care le scutură? Vocea lui nu e răguşită, ci, de atâta îmbrăţişare cu fierăria ruginită, pe liră cântă cu mâna «amorţită» de strânsoare. În acelaşi spirit uriaş şi fabulos, el vorbeşte brazilor, face să răsune munţii şi învie piatra”.

Cum arată acelaşi G. Călinescu, Eminescu introduce amplu şi substanţial adevărata metaforă în poezia românească. Alecsandri şi Bolintineanu cultivau cu precădere comparaţia: „Ca fantasme albe plopii înşiraţi se pierd în zare”; „Ca un glob de aur luna strălucea” etc. Chiar atunci când metafora se producea, la poeţii anteriori, ea nu avea densitatea şi puterea evocatoare a celei eminesciene. De o mare plasticitate este versul:

> Iar Negruzzi şterge colbul de pe cronice bătrâne,

sugerând un gest memorabil, văzut de cititor ca pe un ecran. Semnul marii poezii stă mai ales în puterea de concretizare a abstracţiunilor. În evocarea trecutului istoric (din *Alexandru Lăpusneanul, Riga Poloniei şi domnul Moldovei, Sobieţki şi Românii, Aprodul Purice),* Negruzzi realiza culoarea de epocă muind pana în cerneala vremurilor: „Moaie pana în cerneala unor vremi de mult trecute”.

Alecsandri este „rege al poeziei, veşnic tânăr şi ferice”. El, care a cules baladele şi poeziile populare ale românilor şi a compus *Doinele şi lăcrimioarele,* „doineşte din frunză”, „zice” din fluier şi povesteşte cu basmul, înşirând — în *Înşir-te mărgărite* — mărgăritare pe firul unei raze de stele. El evoca în legende „dorul ţării cei străbune, vremea lui Ştefan cel Mare”.

Cum s-a mai observat, în partea a doua a poemului Eminescu e total original, purificat de orice urmă de convenţie şi retorism. Acum apare mişcarea abruptă, sacadată a frazei satirice. Propoziţiile sunt scurte, interogative, juxtapuse, eliptice de predicat cele mai multe:

> Iară noi? noi, epigonii? Simţiri reci, harfe zdrobite,
> Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,

Măşti râzânde puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază:
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Metafora, prin care abstracţiile devin materiale, palpabile, se află aici, în partea a doua a poeziei *Epigonii,* la locul ei mai mult ca oriunde: epigonii sunt *simţiri reci, harfe zdrobite;* deşi sunt tineri, *mici de zile,* sunt *mari de patimi* şi au *inimi bătrâne, urâte;* în timp ce înaintaşii, deşi sunt batrâni, au *inimi mari, tinere încă.* Contrastul *tânăr - bătrân,* înfăţişat prin răsturnare, izbeşte imaginaţia, imprimându-se cu o forţă expresivă imposibil de aflat altundeva decât la Eminescu:

S-a întors maşina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăşi *trecutul,* fără inimi, trist şi rece.

Primul din cele două versuri citate mai sus era o reminiscenţă din poezia *Moldova în anul 1821* de Vasile Fabian Bob, poezie aflată de asemenea în *Lepturariu* (tom III, p. 512):

S-a întors maşina lumii, s-a întors cu capu-n jos.

Prozaicul emistih *s-a întors cu capu-n jos* este înlocuit (operaţia a avut loc parcă inconştient, în fierberea inspiraţiei) cu straniu de frumoasa expresie *cu voi viitorul trece,* pretenţioasă în formularea ei şi cumva ininteligibilă până la un punct, limba lui Eminescu impresionând spiritul şi prin anume absconsităţi. Cuvântul familiar, diurn, *prozaic* — luat în sine — va apărea însă numaidecât în formularea metaforelor care exprimă poziţia epigonilor: *frază, lustru, spoială, calp, cârpim, mânjim, privire scrutătoare, minciună.* Contrastul dintre generaţii se realizează prin acel joc al pronumelui personal *noi — voi,* pus la început de vers sau la cezură, în propoziţii simetrice, aşezate paratactic:

Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, *noi* mânjim marea cu valuri.

De remarcat, chiar în versurile citate, deosebirea de expresie de la unul la celălalt, făcută anume pentru a servi acelaşi contrast romantic. A fi pierdut în gânduri, a „convorbi cu idealuri” (formulare uşor pleonastică, retorică chiar, până la un punct), a pronunţa *sânte* în loc de *sfinte* etc.[1] sugerează atitudinea visătoare tipic paşoptistă. Versul al doilea însă, de o mare precizie şi corectitudine rece, cade retezat, ca o sentinţă fără apel.

Ultimele 3—4 strofe ale *Epigonilor* realizează prin pana lui Eminescu una dintre cele mai pătrunzătoare pagini lirice în care e vorba de scepticism: epigonii privesc reci la lumea asta, dispreţuiesc pe vizionari şi consideră că totul e convenţie, de vreme ce s-a constatat că un lucru care azi e drept, mâine poate deveni minciună. Lupta înaintaşilor a fost *deşartă* şi ţinta lor *nebună.* Scepticii formulează definiţii schopenhaueriene de felul „Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte”. Lumea nu are — după dânşii — alt sens. Cugetarea nu e decât o „combinare măiestrită” a unor lucruri care nu există, o carte „tristă şi-ncâlcită/Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”. Poezia? „Înger palid cu priviri curate,/Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea”.

Aşadar, poetul trăieşte o dramă, drama neputinţei ieşirii din contemporaneitate, condiţia de epigon sceptic fiind în cele din urmă şi a lui, cu toate că ideologic rămâne un adept şi un admirator al înaintaşilor de la 1848. De aici decurge vibraţia lirică intensă a poemului, care trebuie văzut ca un manifest ivit într-un moment de răscruce al dezvoltării poeziei româneşti.

Cercetate strict din unghiul de vedere al categoriilor gramaticale, versurile din *Epigonii* nu spun mare lucru. Căci Eminescu, oricât de mult ar fi iubit şi studiat limba românească, o privea mai întâi şi întâi ca pe un mijloc de comunicare, şi nicidecum ca pe un scop în sine. Poetul se foloseşte de cuvântul

---

[1] Eminescu ştia că Heliade fugea de slavonisme. *Sfânt* vine în româneşte de la slavonismul *sviati,* latinescul *sanctus* păstrându-se numai în compuse de tipul *Sânpietru, Sântămărie* etc.

cel mai potrivit şi cel mai la îndemână pentru exprimarea ideii. Nimic nu-i era mai străin decât pitorescul de limbaj. Muzicalitatea însăşi a limbii îl interesa numai în măsura în care aceasta ajută *muzica ideilor,* singura valabilă în poezie.

O primă confirmare a celor arătate mai sus o dă observaţia asupra vocabularului. Eminescu utilizează, în toată libertatea, cuvântul vechi, neaoş, rar, alături de neologism, descoperă noi sensuri sau le întăreşte pe cele mai puţin cunoscute. Impresia de *frumos* nu vine însă din cuvintele luate izolat, ci din context, din frumuseţea ideii poetice. A crede că Eminescu are cuvinte şi expresii frumoase în sine şi, în genere, că a scris într-o limbă f*rumoasă* este o eroare provenită din despărţirea arbitrară a formei de conţinut.

Astfel arhaicul *scripturi* nu e folosit decât în consonanţă cu *zilele de-aur* ale entuziasmului înaintaşilor pentru cuvântul scris. Popularele *colindă* şi *dumbravă* sunt în acord cu ideea scufundării într-o mare de vise, după cum grecismul *filomele* dă sugestia de epocă, de la 1848 şi de mai înainte, acest cuvânt fiind socotit pe atunci potrivit a înlocui cu succes românescul *privighetoare.* Donici, „cuib de-nţelepciune”, pune „urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb” să mediteze. Boul lui e *cuminte* (cuvânt cu două înţelesuri: *blând* sau *înţelept*) şi vulpea *diplomată.* Vechiul şi rarul participiu *neînturnată,* din versul:

S-au dus toţi şi s-au dus toate pe o cale *nenturnată,*

sună mai categoric decât *neîntoarsă,* în vederea transmiterii ideii de ireversibilitate. Heliade este o „enigmă nesplicată”. Neologismele, dintre care unul e transcris, prin abatere de la regulă, italienizant (de la *esplicare, esplicazione)* în spirit heliadist, stau foarte bine alături de un cuvânt bisericesc şi arhaic, *eres,* din versul următor:

Şi vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de *eres,*

care însă sugerează şi ideea de *eresie* (rătăcire), nu fără a avea

şi el un corespondent italian *(eresia* care se traduce cu *erezie,* dar şi cu... *înjurătură).* Nouri de *erezii,* iată tot ce poate fi mai în spiritul lui Heliade, visătorul romantic, făuritorul de planuri fantastice, dar şi polemistul în luptă cu tot felul de adversari. Verbul *a vrăji* e adus la sensul lui iniţial, acela de chemare a duhurilor, ceea ce se potriveşte evocării umbrei lui Mircea cel Bătrân la Cozia de către Gr. Alexandrescu:

În prezent *vrăjeşte* umbre dintr-al secolilor *plan.*

Neologismul *plan,* din acelaşi vers, e folosit pentru convertirea abstracţiunii temporale *secole* într-o reprezentare mai concretă, spaţială. Asemenea vocabule, introduse în chipul cel mai neaşteptat în lirică, îşi au funcţia lor precisă, mai ales în a doua parte a poemului:

Noi? Privirea *scrutătoare* ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea *simulează,*
Privim reci la lumea asta — vă numim *vizionari.*
O *convenţie* e totul; ce-i azi drept, mâine-i minciună.
....
Moartea *succede* vieţii, viaţa *succede* la moarte.

Adjectivul calificativ *scrutătoare* e pus pentru a marca răceala şi neîncrederea, în opoziţie cu *visătoare.* Verbul din predicatul *simulează* e depreciativ pe lângă substantival abstract *simţirea. Vizionari* şi *convenţie* este un mod liric al stilului indirect liber, *succede* sună doctoral, ca într-o definiţie, şi ironic-amar totodată.

Cuvântul neaoş, arhaismul şi provincialismul sunt folosite nu pentru culoare, cât mai ales pentru precizia ideii. Mureşan „rumpe" coarde de aramă. Arhaicul *rumpe* (îl aflăm la cronicari, dar, prin imitarea celor vechi, şi la paşoptişti) e mult mai potrivit decât *rupe,* care sună sec şi prozaic. Glasul lui Mureşan era aşa de puternic, încât poetul nu cântă pe o liră cu coarde de argint, ci pe una cu coarde de aramă, răsunătoare ca nişte fanfare, pe care — dat fiind că glasul lui simbolic vine din străfundul trecutului de oprimare — le *rumpe.* Cuvântul, sonor, sugerând

gestul energic al cântăreţului, transmite în chipul cel mai elocvent ideea poetului-profet care chema „piatra să învie”. Regionalul *colb* din versul:

Iar Negruzzi şterge *colbul* de pe cronice bătrâne

e potrivit aici, unde e vorba de cronicarii moldoveni a căror mână *veche* (adjectivul are sensul special de *bătrân)* scrisese domniile române pe *mucedele* pagini. În schimb, muntenescul *praf* sugerează distrugerea şi neantul, fiind cu totul la locul lui înainte de o primă cezură, în versul:

Toate-s praf...//Lumea-i cum este//şi ca dânsa suntem noi,

care, sunând sentenţios în finalul poemului, este frânt în trei propoziţii. Aşadar, Eminescu foloseşte un cuvânt sau altul nu pentru că ar fi mai *frumos,* ci pentru că e mai propriu în a transmite ideea. *Cârpim* şi *mânjim,* iată două cuvinte *urâte.* Şi totuşi cât de propriu sună ele în versul:

Noi *cârpim* cerul cu stele, noi *mânjim* marea cu valuri,

transformându-se de fapt în metafore. Operaţia a avut loc în fierberea inspiraţiei, cu punctul de plecare în următoarea comparaţie probabilă: „Noi, epigonii, scriem (sau pictăm) aşa de urât, de parcă am *cârpi* cerul cu stele şi am *mânji* marea cu valuri”. Poetul a reţinut puterea expresivă a celor două verbe şi a contras totul într-o formulare cât mai lapidară. *Sur, rece, spoială, tristă, încâlcită, lustru fără bază, luptă deşartă, alt sens n-are lumea…, cadavru trist şi gol, ţărâna cea grea, noroi, praf* etc., iată alte vocabule şi expresii care concură la ideea de scepticism epigonic, dar nu prin ele însele, ci prin ţintuirea lor în contextul poemului, care surprinde ochiul printr-o mare concentrare şi dă impresia netă de f*ormă* unde abia încape gândirea. Nevoia de conciziune l-a adus pe poet la crearea de noi cuvinte uneori. Aşa, de exemplu, *încifra* e format prin opoziţie cu *descifra:*

„...cartea tristă şi-ncâlcită,/Ce mai mult *o încifrează* cel ce vrea *a descifra”* (ca şi *deszic,* faţă de *zic*, în *Mortua est:* „Ce-un secol o *zice,* ceilalţi o *deszic”).*

Exprimarea concentrată, sintetică poate fi constatată şi în construcţiile în care este elidat articolul posesiv (genitival), fapt ce dă aspect de dativ comunicării:

Delta biblicelor sânte, *profeţiilor* amare
Ce-arătau faptele crunte *unor* domni tirani, vicleni.
...Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente...

Tot aşa, eliminarea lui *ca* în introducerea circumstanţialului:

Şi vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres

(subînţeles: „veghează ca o stâncă...”).

S-ar putea însă ca aceste întorsături sintactice să mimeze paşoptismul, fiindcă le găsim la Heliade şi la Alecsandri. Aceeaşi funcţie stilistică, de evocare a epocii prin mimetism de limbaj o avea — după cum arătam — „enigma nesplicată”, ca şi acel *pe* greşit pus să introducă acuzativul din versul: „Beldiman vestind în stihuri *pe* războiul inimic”.

În acelaşi fel ar mai putea fi interpretat şi *sânte* din *„sânte firi* vizionare”, adjectivul gerundival din „lebăda *murindă“,* care evocă *O fată tânară pe patul morţii* a lui Bolintineanu, antepunerea adjectivului însoţit de prepoziţie în expresia: „umbră dulce cu *de-argint* aripe albe”, ca şi pluralul *mite* din versul:

Adevăr scăldat în *mite,* sfinx pătrunsă de-nţeles.

Ele pot fi însă şi simple abateri de la regulile comune ale exprimării strict literare, *greşeli* provenite din forma prea strâmtă, încorsetată, pe care limba o impune cugetării de geniu, poetul nefiind interesat de perfecţiunea gramaticală, sacrificând-o, în orice caz, ideii. „Este greşit dar — arată G. Călinescu — să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă în înţelesul acesta de combinaţie

forma nu-l interesa deloc. Sforţarea, cea mai mare sforţare artistică din literatura română, există la el, dar nu spre a face versuri sonore şi bine rimate, însă uneori găunoase, ca Alecsandri, ci a cristaliza cât mai aproape de momentul genetic ideea."

SCRISOAREA III

Studiul manuscriselor eminesciene a stabilit că poetul a compus mai întâi partea a doua a acestei *Scrisori.* Ulterior numai, pentru contrast, a fost adăugată partea întâi, evocarea istorică a bătăliei de la Rovine. Structural, poemul se sprijină, aşadar, pe o antiteză între trecutul glorios şi prezentul decăzut. În sprijinul acestei afirmaţii vin şi împrejurările istorice în care a fost elaborată opera. *Scrisoarea III,* ca de altfel şi celelalte (afară de a cincea, care a rămas postumă), apărea în 1881, însă încă din 1877, din vremea războiului, pe când lucra în redacţia *Curierului de Iaşi,* Eminescu era absorbit de elaborarea *Scrisorilor.*

Dobrogeanu-Gherea greşea, totuşi, când reproşa poetului idealizarea trecutului. Judecând poemul în întregimea lui, evocarea trecutului istoric nu este, în cazul de faţă, decât un artificiu, în înţelesul major al cuvântului, crearea unei atmosfere de înălţare morală în viaţa poporului român, pentru ca satira asupra prezentului să cadă cu mai multă putere. Nu-i putem cere poetului, în contextul dat, realism istoric, aşa cum lasă Gherea să se înţeleagă.

Un prim moment al părţii întâi înfăţişează creşterea puterii otomane printr-o alegorie. Poetul nu recurge la înşiruirea seacă de date istorice, ci prezintă totul prin acel vis al sultanului (o legendă orientală, luată din cartea istoricului german Joseph Hammer, *Geschichte des otomanisches Reiches),* unde este vorba de creşterea vertiginoasă a unui copac uriaş a cărui umbră cuprinde întreaga lume. La aceasta se adaugă procedeul acumulărilor şi al repetiţiilor, care lasă impresia de furtună ce se apropie de Dunăre:

Umbra lui cea uriaşă orizonul îl cuprinde
Şi sub dânsul universul într-o umbră se întinde;

Iar în patru părţi a lumii vede şiruri munţii mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul şi Balcanii seculari;
Vede Eufratul şi Tigris, Nilul, Dunărea bătrână —
Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână.
....
Toate se întind nainte-i ...ca pe-un uriaş covor,
Vede ţară lângă ţară şi popor lângă popor.
Visul său se-nfiripează şi se-ntinde vultureşte,
An cu an împărăţia tot mai largă se sporeşte,
Iară flamura cea verde se înalţă an cu an,
Neam cu neam urmându-i zborul şi sultan după sultan.
Astfel ţară după ţară drum de glorie-i deschid...
Pân-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

A doua secvenţă a primei părţi are mai curând un caracter dramatic. Mircea şi Baiazid devin nişte personaje care vorbesc şi se mişcă scenic. Dialogul ce urmează între ei pune în evidenţă îngâmfarea cotropitorului şi, prin contrast, modestia şi cumpătarea domnitorului român. Mircea cel Bătrân mai apăruse în poezia românească, înainte de Eminescu. La Grigore Alexandrescu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia,* ne întâmpină, în spirit preromantic, o măreaţă fantomă rasărind din mormânt, mai mult o proiecţie a eului liric al poetului, asemănătoare întrucâtva cu fresca din interiorul mănăstirii de pe malurile Oltului. La Bolintineanu, în *Mircea şi solii,* personajul e mai curând schematic, convenţional. „Într-o sală-ntinsă, printre căpitani,/Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani... / În murmură surdă vorbele-i se-neacă,/Cavalerii trage spadele din teacă” etc.

Plecând de la calificativul *Bătrân,* care însă a fost adăugat la numele voievodului numai de urmaşi — spre a se face deosebirea de alţi domnitori care au purtat numele de Mircea, perindaţi la scaunul Ţării Româneşti — conformându-se deci mai mult tradiţiei populare, Eminescu face din personajul său un *bătrân,* „simplu, după vorbă, după port”, deşi, precum se ştie, în vremea bătăliei de la Rovine, Mircea cel Mare se afla în floarea vârstei:

La un semn deschisă-i calea şi s-apropie de cort
Un *bătrân* atât de *simplu* după vorbă, după port.

Figura lui Mircea este, am putea spune, în perfect acord cu concepţia fiziocrată, a *statului natural,* pe care Eminescu crede că o putea opune politicianismului din vremea sa, exaltând, în articolele din ziarul *Timpul,* trecutul voievodal. Dacă însă, luată în sine, această teorie ne apare greşită, retrogradă chiar, funcţia estetică a personajului istoric, în ansamblul poemului, atinge maximum de efect. După datina românească, Mircea întâmpină pe Baiazid cu bună-cuviinţă, dar şi cu multă demnitate:

Orice gând ai, împărate, şi oricum vei fi sosit,
Cât suntem încă pe pace, eu îţi zic bine-ai venit.
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierţi…

De remarcat este stilul vorbirii, simplă şi cumpănită, mai ales prin acel plural al majestăţii, tipic ţărănesc (vezi, bunăoară, modul de a se adresa al lui moş Ion Roată, personajul din povestirea lui Creangă, ca şi vorbirea bătrânului din nuvela *Pădureanca* de Slavici), dând impresia unei subtile ironii:

Eu nu ţi-aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti,
Nici ca Dunărea să-nece spumegând a tale oşti.

Simplu, sfătos, Mircea aduce aminte lui Baiazid de soarta tuturor cotropitorilor din veac, începând cu *Dariu al lui Istaspe* (apelativul e ţărănesc de asemeni), primul *oaspe* (ironie, desigur, fiindcă, de obicei, oaspeţii sunt întotdeauna bine primiţi) de acest soi pe meleagurile noastre. Toţi au cerut „pamânt şi apă". După Herodot *(Istorii,* cartea a IV-a, CXXVI), Darius, regele perşilor, venit în expediţia sa de la nord de Dunăre (anul 514 î. Hr.), ceruse „pământ şi apă", însemnele supunerii. Este interesant că Eminescu, punând expresia în gura lui Mircea, printr-o răsturnare de sensuri, prin inversarea locurilor în frază ale celor două vocabule — în spiritul limbii populare — şi prin punerea lor în rimă, realizează un ingenios joc de cuvinte:

Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă,
Au venit şi-n ţara noastră de-au cerut pământ şi apă;

Şi nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-spăimânt,
Cum veniră, *se făcură toţi o apă ş-un pământ.*

La Nicopole a fost posibilă victoria turcilor pentru că oştile cavalerilor din Apus nu luptau pentru apărarea ţării lor, ci pentru glorie:

Laurii voiau să smulgă de pe fruntea ta de fier.

Războiul românilor este însă un război drept, de apărare. Mica oştire a lui Mircea lupta pentru independenţă şi — la nevoie, ca în baladele şi doinele haiduceşti — alături de ea se afla natura patriei (chip metaforic de a sugera solidaritatea):

Eu? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul...
Şi de-accea tot ce mişcă-n ţara asta, râul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este,
Duşmănit vei fi de toate făr-a prinde chiar de veste.
N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!

În contrast cu Mircea, Baiazid, ale cărui oşti trecuseră Dunarea „în sunet de fanfară" — cu orgoliul zgomotos al cotropitorilor dintotdeauna — , este plin de înfumurare şi de mânie abia reţinută, când află că românii nu primesc să i se închine. Discursul lui începe cu o întrebare de o retorică violentă:

Cum? Când lumea mi-i deschisă, a privi gândeşti că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?

urmată de hiperbole, repetiţii şi comparaţii homerice, menite să arate trufia nemăsurată a celui care era de mai înainte sigur de victorie. „Tot ce stă în umbra crucii", în frunte cu Papa, „cu-ale lui trei coroane, puse una peste alta", cutezând să dea piept cu uraganul ridicat de semilună", n-au făcut decât să adune fulgerele împotriva Fulgerului Baiazid-Ilderim:

Fulgerele adunat-au contra fulgerului care
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ şi mare.

Oştile erau nenumărate. Impresia multitudinii e dată de vocabule drastice: *râuri-râuri, răscolite, stârniţi, zguduind, înnegrind, furtună îngrozitoare, înspăimântată.*

Pentru-a crucii biruinţă se mişcară râuri-râuri,
Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;
Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizonul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii,
Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!...

Toată această cascadă de cuvinte mari, pusă de Eminescu în ritmuri apăsate, dă măsura înfumurării cotropitorului, subliniată prin câteva gesturi caracteristice: la vederea mulţimii armatelor creştine, sultanul îşi şopteşte în barbă „cu o ură ne-mpăcată”, jurând să-şi atingă ţelul cu orice preţ: „Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs”. Vine apoi dispreţul cu care priveşte la voievodul român: „Şi de crunta-mi vijelie tu te aperi cu-un toiag? / Şi purtat de biruinţă să mă-mpiedic de-un moşneag?”.

A treia secvenţă, din prima parte, este descrierea bătăliei de la Rovine. În ansamblul compunerii, acest fragment poate fi asemănat cu o *fugă* dintr-o bucată simfonică: oştirea română iese năvalnic din umbra întunecoasă a codrului — după tactica proprie războiului de apărare — şi loveşte fulgerător pe duşman. Imaginile se succedă vertiginos, cu predominarea celor motorii, auditive şi vizuale. În fruntea oştirii, Mircea mână o „vijelie îngrozitoare”, caii, în fugă, iau pe copite „faţa negrului pământ”, lăncile fulgeră în soare, arcurile se întind în vânt, săgeţile „se toarnă” „ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni”, întunecând orizontul, „vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie”, asemenea elementelor naturii, dezlănţuite ca într-un cataclism. Asupra oştirii turceşti „se întinde umbra morţii”, împăratul striga „ca şi leul în turbare”, ridicând zadarnic flamura

verde. Citind atent descrierea bătăliei de la Călugăreni, făcută de Bălcescu, în *Românii supt Mihai Voievod Viteazul,* şi poemul *Dumbrava Roşie* de Alecsandri, având şi informaţia, de tot sumară însă, din cronica lui Mihai Moxa[1], Eminescu lasă una dintre cele mai frumoase pagini în care e povestită o luptă din trecutul nostru istoric. Dinamismul e dat şi de inversiunile sintactice, însă cu totul în spiritul limbii, când se notează mişcări de ansamblu văzute simultan: „În genunchi cădeau pedeştri", „Cad săgeţile", „Risipite se-mprăştie", „Ca potop ce prăpădeşte". De asemeni, prin aglomerări verbale de acţiune: „şuieră", „se toarnă", „vine, vine, vine, calcă" (care trebuie citite cu un accent crescendo), culminând cu onomatopeicul „durduind" şi cu imaginea „zidului înalt de suliţi" al cavaleriei:

În genunchi cădeau pedeştri, colo caii se răstoarnă,
Cad săgeţile în valuri, care şuieră, se toarnă
Şi lovind în faţă,-n spate, ca şi crivăţul şi gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...
Mircea însuşi mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliţi,
Printre cetele păgâne trec rupându-şi large uliţi;
Risipite se-mprăştie a duşmanilor şiraguri,
Şi gonind biruitoare tot veneau a ţării steaguri,
Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată,
Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată.
Acea grindin-oţelită înspre Dunăre o mână,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română.

A patra secvenţă — păstrând pentru moment comparaţia poemului cu o simfonie — poate fi asemănată cu un adagio liniştitor, plin de o poezie suavă, gravă în acelaşi timp. Soarele apune şi un „fulger lung încremenit", nimb al biruinţei, profilează munţii spre asfinţit. „Din veacuri" (din infinitul timpului şi al spaţiului), stelele „izvorăsc" „una câte una". Luna,

---

[1] Pe care a citit-o în cartea lui B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni, I,* 1878.

„doamna mărilor”, iese tremurând din codri şi varsă linişte somnolentă asupra oştirii care se aşază. În acest cadru-atmosferă, de o simplitate solemnă, cartea pe care unul din fiii lui Mircea o scrie *pe genunchi,* spre a o trimite „dragei sale, de la Argeş mai departe”, îşi risipeşte ecourile ca un solo de flaut pe orchestraţia murmuitoare şi amplă a poemului. Fragmentul a fost, la origine, o doină ardelenească de cătănie din epoca războaielor napoleoniene, pe care Eminescu — aşa cum dovedesc manuscrisele — a cules-o în vremea peregrinărilor lui la românii de dincolo de Carpaţi. Numai câteva uşoare modificări au mai fost necesare pentru încadrarea ei în contest. Versurile:

Trimite-mi, fată măiastră,
Ce-i mai mândru-n valea noastră:
Codrul cu poienile,
Cosiţa şi genele,
Ochii şi sprâncenele,
Că şi eu trimite-ţi-oi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Coiful nalt cu penele,
Ochii şi sprâncenele,
Că eu sunt tot sănătos
Şi, mulţumind lui Hristos,
Te sărut, mândră, frumos

au devenit cunoscutele:

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne eşti aşa departe,
Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiţi prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele;
Că şi eu trimite-voi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,

Codrul şi cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprâncenele.
Şi să ştii că-s sănătos,
Că, mulţumind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.

După cum s-a văzut, în prima parte a *Scrisorii,* Eminescu cheltuieşte mijloace poetice de o mare frumuseţe. Nimeni, în afară de dânsul, nu a evocat trecutul în imagini mai grandioase, unice prin puterea lor emotivă, menite să trezească entuziasmul şi mândria pentru gloria străbună. Oricâte tratate de istorie s-au scris şi se vor mai scrie de acum înainte, figura lui Mircea, învingătorul de la Rovine, s-a impus şi se va impune posterităţii prin aura viziunii eminesciene. Cu toate acestea — ca şi în cazul *Epigonilor — ,* toată greutatea poemului cade în a doua sa parte. Abia acum compunerea, prin excelenţă romantică — la mijloc fiind evocarea istorică şi antiteza propusă — îşi justifică titlul de *Scrisoare,* concepută în spirit clasicizant totuşi, în linia tradiţiei lui Grigore Alexandrescu (în versuri), Negruzzi şi, ceva mai târziu, Ghica (în proză), ca şi sub influenţa epistolelor lui Horaţiu, din care, studiindu-l, în vremea când era la Berlin, Eminescu începea a traduce. În anume chip însă, denumirea de *Scrisoare* e şi un eufemism, căci de fapt toate *Scrisorile* lui Eminescu sunt nişte *satire.*

În satiră, originalitatea eminesciană e mai puternică decât oriunde. În prima parte a *Scrisorii III* poetul folosea imagini şi cuvinte *frumoase,* între care epitetul ornant avea locul său bine stabilit. (Vezi pentru aceasta Tudor Vianu. *Epitetul eminescian,* în *Despre stil şi artă literară,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.) Despărţindu-se de trecut, poetul mai lasă să se audă aceste acorduri de neuitat:

Rămâneţi dară cu bine, Basarabi şi voi Muşatini,
Descălecători de ţară, dătători de legi şi datini,
Ce cu spada şi cu plugul aţi întins moşia noastră
De la Tisa pân-la Mare şi la Dunărea albastră.

Dimpotrivă, în cea de-a doua parte, un loc larg îl au — dacă ne putem exprima aşa pentru moment — imaginile şi cuvintele *urâte,* epitetele şi metaforele drastice: *„capiştea spoielii”, „canalie de uliţi”, „măşti... din comedia minciunii”, „stâlp de cafenele”, „urâciune”, „privire împăroşată”, „la fălci umflat şi buget”, „negru, cocoşat şi lacom”, „monedă calpă”, „quintesenţă de mizerii”, „pocitură”, „ochi de broască”, „stârpitură”, „gunoi”, „fonfii”, „flecarii”, „găgăuţii”, „guşaţii”, „bâlbâiţi cu gura strâmbă”, „răii”, „famenii”, „ciumă”, „creaturi”, „mişei”* etc., diformitatea fizică fiind mereu asociată cu urâţenia sufletească. Bunăoară, în expresia: „privire împăroşată” (privire ce se strecoară dintr-o claie de păr), se sugerează animalitatea, ferocitatea, insul care stă la pândă, având însă şi atributele degenerescenţei: „la fălci umflat şi buget, negru, cocoşat şi lacom”, odată cu posibilitatea de a se descurca în treburile politice, pentru că ipochimenul este un „izvor de şiretlicuri”. Cu alte mijloace — ale comicului, nu ale teratologicului, cerut de satira vehementă — tipul va fi realizat de Caragiale în persoana lui Agamiţă Dandanache. Faptul că istoricii literari au identificat în caricaturile eminesciene de aici anume figuri de politicieni liberali ai vremii, pe un C. A. Rosetti, ori pe Pantazi Ghica, nu mai are acum nici o importanţă. Tipul demagogului şi profitorului politic rămâne fixat pentru totdeauna într-o asemenea imagine *urâtă.* În această ordine, Arghezi va fi continuatorul cel mai autentic, creator, al lui Eminescu, atât în pamflete, cât şi în opera poetică propriu-zisă.

În satirizarea societăţii timpului său, Eminescu nu e nicidecum *nou.* A fost precedat, şi nu fără strălucire, de Alecsandri, Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Hasdeu şi mulţi alţii. Dacă am face o comparaţie între — de pildă — *Satiră. Duhului meu* şi *Scrisoarea III,* am putea afla multe asemănări, mai ales tematice : „Domnişorul cela, care toate le ştie”, cu hainele de pe dânsul cusute la Paris, salonardul cartofor din satira lui Gr. Alexandrescu, este chiar „stâlpul de cafenele” şi „saltimbancul” lui Eminescu, ori macar părintele

aceluia. Însă — şi acesta este lucrul ce se cere numaidecât subliniat — deosebirea dintre modalitatea satirei lui Grigore Alexandrescu şi aceea a lui Eminescu este foarte mare. Grigore Alexandrescu ca şi Vasile Alecsandri erau ceea ce putem numi — restrângând sfera noţiunii — nişte *oameni de spirit* care înţelegeau să folosească, în satiră sau în comedia satirică, acul fin al ironiei, ca şi Caragiale mai târziu. Eminescu nu este însă un *om de spirit* — în înţelesul dat mai sus termenului — şi ironia *fină* nu-l caracterizează. În consecinţă, satira lui spumegă de furie nereţinută şi, adesea, se transformă în invectivă directă. Îl caracterizează însă ironia *amară* sau, altcumva spus, ironia *romantică*, ceea ce, evident, presupune o altă atitudine estetică. Ea se realizează prin acea punere în contrast a trecutului glorios faţă cu prezentul decăzut, privit cu un ochi filozofic înalt, de unde şi versurile de tranziţie de la partea întâi a *Scrisorii* la cea de-a doua, întrebările retorice introduse prin acel cronicăresc *au:*

Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noştri vre un falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiştea spoielii?
Nu se nasc glorii pe strada şi la uşa cafenelii?[1]

Torentul de invective, acea pictură în noroi — am putea spune — a tabloului vremii, în care domina demagogia politică, este străbătut, spre deosebire de alţi satirici, de eul subiectiv al poetului, de acel rictus amar şi definitiv superior, prin dispreţul şi umbra de scepticism în care pluteşte. Într-alt chip, prin antiteza romantică, Eminescu a dat, în *Scrisoarea III,* un verdict asupra epocii sale asemănător celui dat de marele său contemporan Caragiale,

[1] Cum spuneam, cea de-a doua parte a *Scrisorii III* a fost compusă mai înainte de partea întâi, încă de prin 1878. Avea aspectul mai mult al unui pamflet versificat, cu multe atacuri *ad personam* (Ion Ghica, „beiul de Samos”, şi fratele acestuia Pantazi, prietenul unei actriţe franceze care conducea Trupa Fanelly de la Grădina Union din Bucureşti, sau C. A. Rosetti indicat prin sintagma „bulbucaţii ochi de broască“.)

deşi cu alte mijloace. Dacă în satirele lui Grigore Alexandrescu, ale lui Alecsandri îndeosebi, chiar în acelea ale lui Hasdeu, se străvede putinţa îndreptării răului social, în *Scrisoarea III*, esteticeşte vorbind, Eminescu respinge putinţa oricărei soluţii. Prezentul e cu atât mai decăzut, mai hidos, cu cât spiritul cititorului — o dată cu acela al poetului — e aruncat din frumoasa poezie a trecutului în noroiul greu al prozei prezentului. De aceea *soluţia* eminesciană — care nu e, în fond, o soluţie, pentru că e absurdă, privită în lumina judecăţii limpezi şi prozaice — e găsită tot în trecut. Pe deplin îndreptăţit esteticeşte, poetul invocă figura lui Vlad Ţepeş, domnitorul care aplica pedepsele capitale:

> Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei,
> Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei;
> Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
> Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni.

LUCEAFĂRUL

O îndelungată experienţă didactică ne-a încredinţat că cea mai adecvată înţelegere-receptare a poeziei din *Luceafărul* eminescian, cel puţin la nivelul elevilor şi studenţilor începători, se poate realiza prin apelul la relaţia strânsă dintre poezia folclorică românească şi opera poetului naţional. Unul din punctele de plecare mai apropiate de tema *Luceafărului* este comentariul poemului *Călin— file din poveste,* „extras de basm" şi acesta, la care se adaugă mitul Zburătorului. Şi pentru realizarea versiunii antume, aşa cum va proceda în cazul *Luceafărului,* Eminescu lasă în manuscrise un scurt rezumat al basmului *Călin Nebunul,* simplu *aide-mémoire,* după care va compune o versiune în proză, cât mai apropiată de aceea auzită de la povestitorul popular întâlnit, probabil, la mănăstirea Agafton din judeţul Botoşani (când se dusese acolo să o vadă pe maica Olimpiada, mătuşa dinspre mamă), proză ce stă la baza basmului versificat *Călin Nebunul* (rămas şi acesta tot nepublicat, deşi e dus la bun sfârşit). Basmul versificat *Călin Nebunul* nu diferă câtuşi de puţin faţă de versiunea în proză,

unde „se imita” (cam după metoda Ispirescu) povestitorul popular de origine. Nu diferă ca schemă narativă, în general, însă este cât se poate de bogat „ornamentat” — dacă putem să spunem aşa — în sensul „prerafaelit” (calificativul este al lui G. Ibrăileanu, prin referire la *Făt-Frumos-din-Lacrimă),* cu numeroase descrieri de natură, tipic „eminesciană”, cu o serie întreagă de „portrete” şi numeroase pasaje lirice, între care mai ales cele trei doine de înstrăinare cântate de cele trei fete de împărat ţinute în captivitate de zmei şi eliberate de Călin-Făt-Frumos. Aşa cum Creangă tindea să aducă basmul folcloric înspre „nuvela” cu subiecte ţărăneşti, apropiind-o foarte mult de atmosfera din *Amintiri,* tot aşa Eminescu „poetizează” în sensul lui propriu, motivele de epos feeric. Spre deosebire de prozator însă, poetul mai face încă un pas, în certe cazuri: tinde spre construirea unor semnificaţii-simboluri, net depărtate calitativ de punctul de origine. Astfel încât *Călin — file din poveste* înfăţişează iubirea ideală, pură în gradul cel mai înalt, confundată cu frumuseţea edenică, ca de basm, a naturii, văzută şi ea sub semnul erosului universal: peisajul este „înlunat”, trunchii „netezi” par a purta suflete, „sub coajă”, sub bătaia luminii de lună care „zace” peste „bulgării fluizi” ai râului păduratic, în sfârşit nunta entomografică (a gâzelor), dar şi cea florală (cu „mireasa viorică”) acompaniind feeric, precum în o savantă simfonie, nunta eroilor basmului.

Un alt punct de plecare pentru înţelegerea *Luceafărului* este, neapărat, analiza, oricât de sumară, a basmului versificat căruia Ilarie Chendi îi dădea titlul de *Miron şi Frumoasa fără corp* (în vol. *Literatura populară,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1902), rămas de atunci încetăţenit în eminescologie. Mai ales asupra acestuia trebuie poposit ceva mai pe îndelete.

Eminescu a citit mai întâi basmul *Die Jungfrau ohne Körper* (*Fata fără corp*), odată cu *Das Mädchen in goldenen Garten* (*Fata din grădina de aur*), în cartea unui călător german prin ţările române, Richard Kunisch, intitulată *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei* (apărută la Berlin în 1861). Din amândouă

poveştile a proiectat două poeme epico-simbolice, trecând prin câte o versiune mai mult sau mai puţin apropiată de original, pe care nu le-a publicat[1]. În cazul celui de-al doilea basm, procesul creativ a fost dus până la capăt, rezultatul final fiind, după cum vom vedea, *Luceafărul. Miron şi Frumoasa fără corp,* fratele geamăn al *Luceafărului,* a rămas nefinalizat. Să ne ocupăm mai întâi de acesta.

La copilul nou-născut al unor ciobani vin ursitoarele şi-i prezic toate măririle lumeşti. Mama însă vrea ca fiul ei să fie mai deosebit decât toţi oamenii pământului, la care cerinţă zânele îi menesc să dorească totdeauna „ce-i mai sus”. Poftind pe fiica împăratului de soţie, Miron o obţine trecând prin cele trei binecunoscute încercări: e cel mai frumos dintre pretendenţi (oglinda fermecată i-l arată fetei aşa); e cel mai voinic (cu un ţăruş „cât un catarg”, făcut dintr-un copac în care se contopiseră toate pădurile împarăţiei şi cioplit cu un topor făcut cu tot fierul ce s-a găsit într-un munte, străpunge mormântul unui strigoi, duşman de moarte al împăratului); e cel mai deştept (ghiceşte tot ce gândeşte fata împăratului) etc. Dar nu este fericit, cu toate acestea, pentru că un moşneag îi spune că nimic nu e mai presus în lume ca Frumoasa fără corp. Eroul îşi lasă soţia, la care râvnise atât de mult, îşi lasă şi împărăţia moştenită de la socru (cum se întâmplă în basme) şi pleacă în căutarea Himerei. 0 află, dar nu se poate bucura de frumuseţea ei neasemuită pentru că Fata nu are corp, e imaterială. Se întoarce mâhnit şi trăieşte nemângâiat până la moarte.

---

[1] Pentru originile folclorice ale *Luceafărului* vezi şi: M. Gaster, *Literatura populară română,* Bucureşti, 1883, p. 549; N. Iorga, *Trei călători în ţările române* (în *Memoriile Secţiunii istorice a Academiei*), Bucureşti, 1925; Leca Morariu, *Pentru arheologia „Luceafărului”* (în rev. *Junimea literară,* XIII, 1924, pp. 185—186); de acelaşi, *Iarăşi geneza „Luceafărului” (ibidem,* XV, 1926, p. 145); D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu,* Ed. Socec, 1926; de acelaşi, *Izvoarele poemei „Luceafărul”* (în rev. *Convorbiri literare,* LXIII, 1926, aprilie şi mai); G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul” lui Eminescu,* Braşov, 1926. Fireşte, aceste prime informaţii sunt reluate pe larg, uneori şi îmbogăţite, de toţi eminescologii ulteriori.

Acesta este, în rezumat, basmul lui Kunisch. De a fost, ca şi celălalt, *Fata în grădina de aur,* cules pe teritoriul românesc, cum pretind cei mai mulţi comentatori, în orice caz subiectul este tratat, dacă nu şi „deformat”, în sensul romanticei germane de epocă, la care Eminescu, traducându-l în versuri, pare a accentua unda schopenhaueriană a poveştii: o dorinţă, odată împlinită, naşte o altă dorinţă şi aşa mai departe, de unde reiese, simplu vorbind, că dorinţa (citeşte: *voinţa universală,* în spiritul cărţii eminesciene de căpătâi *Die Welt als Wille und Vorstellung)* naşte iremediabil suferinţa.

Versificând cvasifolcloric basmul citit în cartea lui Kunisch, la început Eminescu pare a fi atras de realizarea specificului local românesc, precum la Creangă, mai târziu la Sadoveanu. Iată numai o mică mostră de stil, indicând momentul naşterii şi botezului Făt-Frumosului din această poveste:

L-au spălatu-l, pieptănatu-l,
La botez l-au dus pe micul,
La icoane l-a-nchinatu-l,
Un diac citi tipicul.

Mai mult nu vom comenta basmul *Miron şi Frumoasa fără corp*[1]. Vom adăuga numai că Eminescu renunţă — lucru ce se deduce limpede din manuscrise — la „anecdotică” şi ţinteşte, aşa cum va proceda şi în *Luceafărul,* spre un simbol mai înalt. În variantele următoare, elimină aproape cu totul naraţiunea, reduce la minimum descriptivul şi, înlăturând forma prozodică quasi-populară, adoptă versificaţia mai solemnă în terţine danteşti. Dintr-o dată suntem aruncaţi în cosmogonie, în uranism, acolo unde arta lui Eminescu operează mai adânc asupra spiritului. Relaţia cu elementul folcloric mai stăruie doar în faptul că astrele interceptează naşterea omului:

[1] Vezi toate amănuntele analizei în cartea noastră *Eminescu şi poezia populară,* E.P.L., 1965.

Dar când a fost copilul să se nască,
Opri Orion ale sale pasuri
Ca soarta-n lume el să i-o croiască.

Jur-împrejur se auziră glasuri
Şi s-au oprit Neptun din drumu-i sferic,
Muţit-au limba la a vremii ceasuri.

Desprinse de cadrul obiectiv al basmului, devenite simbol, ursitoarele sunt o apariţie de mitologie solemnă, diafană, convenţional-prerafaelită — şi tocmai de aceea poetică în gradul cel mai înalt:

Şoptind uşor treceau cu pas feeric,
Pe lângă leagăn dând mereu târcoale,
Trei umbre albe ies din întuneric,

La cer ridică braţele lor goale,
Uşoare parc-ar fi de vânt plutite...

Travaliul asupra acestui poem rămas în bruioane pare a se fi produs încă din perioada ieşeană a lui Eminescu, pe când poetul era acaparat de ideea construirii unei evocări dramatice a epocii Muşatinilor. Surpriza este că, dintr-o dată, feciorul de cioban Miron, cel ce se naşte în chip atât de solemn, devine Muşatin, simbolul vitalităţii poporului român, la leagănul căruia apar din nou ursitoarele, menindu-i să aspire spre „o frumuseţe cum n-a fost nici una”, pe care (în această versiune, una dintre multele altele) îi este dat să o atingă fiindcă fusese dăruit din leagăn cu „tinereţe neîmbătrânită şi viaţă fără de moarte”:

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adânc şi îndărătnic foarte
De-o frumuseţe cum nu e nici una

Şi s-o ajungă chiar e dat de soarte,
Căci tinereţea neîmbătrânită
Îi dăruia şi viaţă făr’ de moarte.

Aşadar, variantele la *Miron şi Frumoasa fără corp* se „amestecă”, se „contaminează” cu fel de fel de alte bruioane, la *Dochia şi ursitorile, Muşat şi codrul, Visele unei nopţi de vară, Muşat în biserică, Muşat la domnie* etc. (ms. 2279, cf. şi *Opere,* vol. V). Adesea versurile capătă limpezimi de cristal, în procesul acesta de purificare spre simbol a textului iniţial. Frumoasa fără corp ia uneori înfăţişarea unei stele pierite de multă vreme, a cărei strălucire, singură, dată fiind enorma depărtare cosmică, mai stăruie pe firmament. Mijloacele poetice sunt cele utilizate la transpunerea în româneşte a poeziei lui Gottfried Keller, *La steaua,* lucru ce ne permite să stabilim concomitenţa celor două compuneri:

De ne-ntrupat e chipu-acei iubite,
Ca şi lumina ce din cer se suie,
A unei stele de demult pierite:
El n-a fost când era, el e când nu e.

Aşadar, spre a nu zăbovi prea mult, putem trage concluzia că, într-un fel sau într-altul, terţinele danteşti în marginea basmului *Miron şi Frumoasa fără corp* arată cu suficientă claritate tendinţa poetului spre un poem simbolic, după cum — la o înălţime artistică mult superioară acesteia — *Luceafărul* e scos din *Fata în grădina de aur.* Structura iniţială a basmului oferea aceste elemente, fie în sensul căutării frumosului ideal, de care omul în genere şi artistul în special încearcă să se apropie cât mai mult şi să-l întrupeze în forme materiale, fie în sensul mitologic-istoric, prin raportarea ideii-simbol la Muşatini. Edificiul măreţ al *Luceafărului* s-a impus însă şi, apăsând cu toată greutatea sa, lasă nedezvoltat şi în umbră un frate geamăn.

Basmul *Fata în grădina de aur* conţine în ţesătura sa de asemeni vizibile elemente folclorice şi româneşti: Fata de împărat păzită de părintele gelos pe frumuseţea ei, plecarea feciorului celuilalt împărat în căutarea frumoasei, sfaturile şi ajutoarele sub formă de obiecte-talisman etc., pe care acesta le primeşte de la cele trei sfinte: Miercuri, Vineri şi Duminică; cele trei încercări prin care trece eroul, între care omorârea

balaurului ce stătea de strajă, motivul Zburătorului, constând în metamorfozarea zmeului-astru în vânt care pătrunde pe fereastra castelului şi mângâie faţa şi umerii fetei, trezind astfel în sufletul ei iubirea, etc. Toate acestea ne fac să credem că într-adevăr avem de a face, la origine, cu un basm popular autohton, ce ar fi putut fi auzit de călătorul german chiar în Muntenia, bunăoară. Oricum, basmul scris de Richard Kunisch este un basm „cult”, şi iată de ce: în primul rând, surprinde faptul că zmeul nu e înfăţişat în culori negre, negative, ca în basmul tradiţional românesc. (Lucrul acesta nu se întâmplă decât tot într-o operă *cultă,* cum este bunăoară piesa de teatru a lui Victor Eftimiu, *Înşir-te mărgărite.)* Zmeul din *Fata în grădina de aur* a lui Kunisch este mai degrabă un demon romantic. Îndrăgostit de o pamânteană, care refuză să-l urmeze în sferele lui extraterestre, el cere Atotputernicului eliberarea din nemurire (chiar distincţia *muritor-nemuritor* este făcută de scriitorul german de la nivelul scriitorului cult). Personajul, îndeajuns de straniu, este o fiinţă complicată, sumbră, misterioasă şi răzbunătoare, cum reiese din finalul basmului. „Nepopulare” sunt apoi în această compunere unele detalieri, în sensul portretului mai ales, inexistente, cum bine se ştie, în eposul folcloric. Zmeul se adresează fetei de împărat cu preţiozităţi de felul acesta: „Eşti cea mai mândră dintre femei, şi nici un om nu e vrednic să-ţi desfacă cingătoarea hainei; eu însă sunt mai puternic decât toţi muritorii şi împăraţia mea nu are margini. Urmează-mă şi fii a mea, te voi duce acolo unde e lumină veşnică, mai sus de nori, în vecinătatea soarelui” (*apud* traducerea lui D. Caracostea, *op. cit.,* p. 22). Compoziţia este de asemeni în mod izbitor deosebită de cea populară. Naraţiunea, folclorică de origine, este liniară, condusă de firul cronologic al întâmplărilor, de la început până la sfârşit. Diferitele episoade-capitole sunt întretăiate, e adevărat, de aşa-zisele „formule mediane” („un tăciune ş-un cărbune...”; „şi merseră, şi merseră... zi de vară până-n seară” etc.), însă înlănţuirea lor se face drept, fără ocolişuri, paranteze, întoarceri, structuri compoziţionale eminamente livreşti. Basmul lui

Kunisch are o compoziţie în planuri paralele. Ni se narează mai întâi închiderea fetei în turnul din Valea Galbenă. După aceea suntem transportaţi la curtea feciorului de împărat, ale cărui isprăvi voiniceşti ni se povestesc până ce acesta ajunge sub fereastra iubitei. Firul este apoi întrerupt din nou pentru a se introduce episodul iubirii Zmeului etc. În fine, totul e legat printr-un episod corolar. Iată deci câteva argumente care arată că scriitorul german s-a îndepărtat de modelul popular, ca în orice prelucrare de acest fel. Printre alte elemente culte grefate pe materialul folcloric, Kunisch face din zmeu un personaj complex, un demon frământat de contradicţii, „o natură problematică“, oscilând între dragostea lui pentru o pământeancă şi esenţa sa divină, nemuritoare. În scurt, Kunisch modifică, în spiritul romantismului german de epocă, nu însă cu un talent de excepţie, basmul popular. Nici Andersen, nici Puşkin, nici Eminescu sau Slavici, spre a nu mai aminti de Creangă, n-au creat basme „culte“ în contradicţie cu spiritul popular şi folcloric de origine, cu toate modificările, adesea foarte personale, în chipul de a repovesti. De altă parte, finalul basmului lui Kunisch, *Das Madchen in goldenen Garten*, ne apare destul de straniu. Nu numai prin contradicţia frapantă că, în acest caz, sfârşitul nu aduce învingerea răului şi triumful binelui. Mai mult încă: gelos pe fericirea celor doi pământeni, zmeul prăvăleşte din vârful muntelui o stâncă, omorând pe necredincioasă. Este aici o nepotrivire etică şi o nepotrivire în plan artistic, cât priveşte rezolvarea conflictului: răzbunarea din invidie pe fericirea altora nu poate fi o faptă frumoasă. Atât e de adevărat că nerespectarea unui deziderat moral fundamental atrage după sine o defecţiune corespunzătoare în ordinea estetică.

Versificând basmul scriitorului german, Eminescu se ţine foarte aproape de text. Naraţiunea este lăsată intactă şi chiar secvenţele compoziţionale de care vorbeam sunt respectate. Ceea ce poetul nu păstrează însă este tocmai finalul la care ne-am referit adineaori. În versiunea lui, devenit melancolic, umanizat până la un punct înaintat, demonul-zmeu nu mai ucide, ci pronunţă un blestem conform căruia cei doi fericiţi pământeni urmau să

guste şi ei din amărăciunea singurătăţii. Tonul este uşor solemn, eminescian, anticipând oarecum finalul din *Luceafărul*:

Cu faţa tristă le privi în urmă
Şi-ntinde mâna ca dup-orice-i dus.
În fundul lumei, unde apa scurmă
Al mărei sân — acolo ar fi dus,
Dacă-l iubea… Acuma plânsu-şi curmă:
„Fiţi fericiţi", cu glasul stins a spus —
„Atât de fericiţi, cât viaţa toată
Un chin s-aveţi: *de-a nu muri deodată*."

Alte modificări — abateri de la schema epică originală (de fapt, diversificări descriptiv-lirice şi inserturi de diferite alte motive folclorice, populare sau culte) — sunt tot atâtea puncte de sprijin pentru ridicarea de noi trepte înspre *Luceafărul*. De exemplu, ajuns în Valea Amintirii, eroul (feciorul de împărat plecat în căutarea Frumoasei din grădina de aur) îşi astupă urechile, asemenea lui Ulise, pentru a nu auzi glasurile pădurii fermecate ce l-ar putea întoarce din cale. Eminescu lărgeşte sfera reprezentărilor poetice până într-atât, încât Dumnezeu din basmul lui Kunisch devine în versiunea sa ebraicul Adonai. Asupra personajului, demon-astru-zmeu, se proiectează astfel o aură filozofică ce poate fi un neoplatonism: „O, Adonai! al cărui gând e lumea/ şi pentru care toate sunt de faţă". Unde primul vers poate fi un ecou direct schillerian: *„Das Universum ist ein Gedanke Gottes"*. Perspectiva devine cosmică, în chipul eminescian cunoscut (ca şi în variantele de la *Miron şi Frumoasa fără corp*) şi aparent neînsemnatul, banalul Zmeu devine Eon, spirit mijlocitor între om şi Demiurg, care i se adresează cu aceste cuvinte, ce vor reveni în *Luceafărul*, abia modificate, pentru o mai limpede fluenţă:

Şi tu ca ei voieşti a fi, demone,
Tu care nici nu eşti a mea făptură:
Tu ce sfinţeşti a cerului colone
Cu glasul mândru de eternă gură…

Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,
Când Universul era ceaţă pură…?

Cel care nici nu era făptura Ziditorului lumii şi care exista încă de pe când Universul „era ceaţă pură“, Eonul, va deveni, în *Luceafărul*, Hyperion. Dacă în ceea ce priveşte aceste două personaje (Dumnezeu-Adonai; Zmeu-Eon) Eminescu dă semne, încă din traducerea sa versificată, ale lărgirii semnificaţiilor, schiţând un prim gest al zborului liric spre înălţimile *Luceafărului*, cu celelalte două face un gest contrariu. Fiul de împărat, care ar trebui să fie un Făt-Frumos, capătă un nume comun, acela de Florin, şi fata de împărat, ce urma a-i fi numai „amabilă soţie“ (sic!), e coborâtă definitiv pe pământ, până ce, în poemul final, în *Luceafărul* (care în ochii poetului a „anulat“ versiunea versificată *Fata în grădina de aur*), cei doi devin, simplu, Cătălin şi Cătălina. Distanţarea *hyperionică* de lucrurile pământeşti a Demonului-Zmeu-Adonai este marcată, chiar de aici, prin câteva versuri-efigie, nu fără oarecare puncte de sprijin în chiar textul lui Kunisch: „Părea un mort frumos cu ochii vii“; „O geniul meu, mi-e frig l-a ta privire“; „Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta“; „Să fiu ca spuma mării în sclipire“; „Şi sfarmă-n aşchii veşnicia mea“.

Cele spuse până aici în legătură cu *Fata în grădina de aur* şi *Miron şi Frumoasa fără corp* ni se par argumentaţia cea mai potrivită — cel puţin la o primă treaptă a înţelegerii fenomenului — pentru a arăta cum una din culmile creaţiei eminesciene are rădăcini puternic înfipte în creaţia populară naţională. Una din cheile foarte sigure pentru explicarea poemului, în perfectă concordanţă cu cele spuse aici, este, desigur, însăşi „glosa“ lăsată de creatorul *Luceafărului* în marginea manuscrisului: „În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul Kunisch povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că geniul nu cunoaşte moarte şi numele lui scapă de simpla uitare; pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, n-are nici noroc.“

Plecând de la basmul-legendă, Eminescu modifică tema, în *Luceafărul*, simplificând mult de tot fabulaţia, reducând la trei numărul personajelor (dacă aici mai poate fi vorba de „personaje“ în înţelesul obişnuit al cuvântului), şi absoarbe totul în lirism şi în simbol. Cu dreptate observa Tudor Vianu, încă din studiul *Poezia lui Eminescu* (1930): „Există un lirism înscris într-un cadru de baladă... *Luceafărul* lui Eminescu este o creaţie aparţinând acestei lirici mascate, şi de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenţia cititorului de la intuiţia miezului liric al bucăţii către interesul inadecvat aici pentru peripeţie.“ „Conflictul“ — dacă putem să-l numim aşa — se realizează prin tensiunea sufletească a celor două personaje-simbol: la început, fata de împărat se îndrăgosteşte de Luceafăr, care răspunde la chemarea ei întruchipându-se şi tinzând a se rupe de nemurire. Ulterior, el se îndepărtează în însingurarea lui rece; fata de împărat coboară la dimensiunile terestre şi, prin atingere de Cătălin, „viclean copil de casă“, „guraliv şi de nimic“ (simbol al reducţiei spiritului, al insului lipsit de complicaţii), devine Cătălina.

Ca şi în încercările făcute pe marginea basmului *Miron şi Frumoasa fără corp*, proiecţia cosmică se produce pe o scară încă mai largă. „Acţiunea“ se desfăşoară pe pământ, redusă însă astronomiceşte la un punct, şi totodată în spaţiile interastrale. Fata de împărat şi pajul Cătălin se mişcă pe loc, prin preajma curţii împărăteşti, în timp ce Luceafărul străbate spaţii şi timpi incomensurabili:

Porni Luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Razele astrului, Zburător — ca în *Călin — file din poveste* —, pătrund în „cămara“ fetei, ţes asupra ei „o mreajă de văpaie“, îi ating mâinile, îi închid genele şi o urmează în vis:

Ea îl privea cu un surâs,
    El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
    De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
    Oftând din greu suspină:
— O dulce-al nopţii mele Domn,
    De ce nu vii tu? Vină!

Apariţiile aeriene, de Zburător, ale Luceafărului iau chipul unui tânăr de o frumuseţe princiară sau demonică:

Uşor el trece ca pe prag
    Pe marginea ferestrei
Şi ţine-n mână un toiag
    Încununat cu trestii.
Părea un tânăr voievod
    Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
    Pe umerele goale.
....
Pe negre viţele-i de păr
    Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
    Scăldat în foc de soare.

Din negru-i giulgi se desfăşor
    Marmoreele braţe,
El vine trist şi gânditor
    Şi palid e la faţă;

Dar ochii mari şi minunaţi
    Lucesc adânc, himeric,
Ca două patimi fără saţ
    Şi pline de-ntuneric.

Iubirea ingenuă a fetei de împărat ajunsă în pragul feminităţii şi bântuită de vise cu zburători este chiar întruchiparea iubirii pure, universale şi eterne, ce pare posibilă la această vârstă „dintâi“. Geniul însă este condamnat să rămână mereu la „forma cea dintâi“, „veşnica minune“ — semne care la oamenii de rând apar numai la vârsta adolescentină. Odată feminitatea împlinită, dragostea fetei urmează drumul comun, pamântean:

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ţi încerci norocul.

Dragostea pamântească presupune o iniţiere elementară, înţelegerea fetei fiind la început tulbure:

— Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

Iniţierea se produce însă, fatal, prin cunoscutele, nevinovatele, omeneştile viclenii, în chipul cel mai simplu:

— Dacă nu ştii, ţi-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătorul-ntinde-n crâng
La păsărele laţul,
Când ţi-oi întinde braţul stâng
Să mă cuprinzi cu braţul.

Cei ce se iubesc trebuie — în concepţia pământească — să fie „cuminţi“, „voioşi“ şi „teferi“. Fata nu trebuie să mai fie „copilă“, trebuie să-şi asculte şi să-şi urmeze iubitul, uitând astfel „dorul de părinţi / şi visul de luceferi“. În ordinea umană, orice problematică dispare şi erotica se consumă după ritualul consacrat:

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalţ de subsuori,
Te-nalţă din călcâie;

Când faţa mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu faţa,
Să ne privim nesăţios
Şi dulce toată viaţa;

Şi ca să-ţi fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăşi mă sărută.

Trecerea materiei basmului în poemul *Luceafărul* se face şi prin mijlocirea prozodiei folclorice (sau aproape), înţeleasă în cea mai pură esenţă a ei. De aici posibilitatea de a da strofelor-cheie o mişcare de refren, o rotaţie a undei melodice a versurilor, asemănătoare cu cele din *Mioriţa,* un anume automatism de doină — cum spune G. Călinescu: „Poemul are tehnica lineară a muzicii instrumentale şi totodată a liturghiei şi a incantaţiunii". Odată pusă sub această cheie, melodia *Luceafărului* se desfăşoară în volute baladeşti, fără descriptiv, chiar fără culoare anume; dar cu o aură de ritual, de descântec. Aceasta face ca unele strofe să fie memorate în mod chiar involuntar. Neologistica este cu totul absentă, de unde limpiditatea cristalină a verbului. Atunci când poetul introduce abstracţiuni (dintre cele mai înalte!), „inventează", semanticeşte numai, cuvinte, precum aceste treceri ale adverbului în substantiv: „Din sânul veşnicului *ieri* / Trăieşte *azi* ce moare". Care pot fi însă, prin noutate şi lipsa lor de circulaţie în limbajele filozofice, nişte metafore enorme, cu o sferă de cuprindere foarte largă, deşi extrem de... concrete totodată.

Sub bolţile *Luceafărului* eminescian, ca şi în *Meşterul Manole* sau în *Mioriţa,* se pătrunde, până la un punct, uşor. Nu e nevoie de o „cultură", de o instruire prealabilă specială, edificiul fiind deschis tuturor, precum un templu antic. Ca orice capodoperă,

poezia cea mare se deschide în mod egal pentru toţi, indiferent de treptele de instrucţie şi chiar de vârstă. Deosebirea stă numai în gradul de adâncime a înţelegerii, care evoluează mereu, în pas cu creşterea culturii şi rafinamentului cititorolui. În timp ce pentru priceperea unei poezii hermetice este nevoie de o pregătire „tehnică“, de „chei“, pentru înţelegerea şi *simţirea Luceafărului* nu e necesară decât... dispoziţia de a citi poezie, care e percepută totdeauna nemijlocit, cu toate că niciodată complet, semnificaţiile înmulţindu-se mereu, emoţia artistică devenind la fiecare lectură tot mai complexă, cu toate că punctul de plecare *genuin* nu dispare niciodată.

Desigur, *Luceafărul* — capodopera celui mai important ultim romantic al literaturii lumii — poate forma obiectul unor cercetări dintre cele mai diverse, cu mult mai complete decât cea oferită de noi aici. Fără a mai fi basm, opera are independenţa ei absolută:

„Între basm şi poem — arată Perpessicius — şi dincolo de cadrul, aşa-zicând, convenţional, propriu oricărei ficţiuni de natura aceasta, cu fete de împărat îndrăgind aştri şi căzând în mrejele copiilor de casă, *Luceafărul* abia de mai păstrează ceva din matca folclorică... Prin aceasta *Luceafărul* este un poem de intensă originalitate, în care florile de câmp ale sugestiilor folclorice s-au transmutat în rarele flori albastre ale unei înalte expresii artistice“ *(Caiete critice, 1,* p. 181).

Luceafărul este, între atâtea multe alte interpretări ce i s-ar putea da (mitologice, filozofice, antropologice etc.), în fond, *biografia spirituală,* în cel mai adânc înţeles, a lui Eminescu însuşi, aşa cum l-a intuit, încă din timpul vieţii, Titu Maiorescu, înaintea tuturor. „Indiferentismul“ faţă de aspectele materiale ale vieţii, trăirea exclusivă în lumea „ideilor“ (cu toate că, printr-o firească alăturare a contrariilor, Eminescu a fost, ca ziarist şi gânditor politic, un mare poet al cetăţii, *Doina,* spre exemplu, situându-se la extremitatea opusă *Luceafărului),* au dus în cele din urmă la *indiferentismul total,* nirvanic, la ceea ce numim *ataraxie.* Nu dispreţul, şi cu atât mai puţin ura, faţă de fericirea în iubire a insului de rând

(precum Cătălina şi Cătălin), ci *înţelegerea* unei incompatibilităţi totale între geniu şi oamenii obişnuiţi se degajă din ultima strofă a poemului:

Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

Ideea va fi reluată în *Glossă* — în care G. Călinescu vedea o satiră de anume tip, neîntâlnită altundeva decât la Eminescu, fundamental deosebită de satira din *Scrisori* — compunere ce vine să „gloseze“, să complinească înţelesurile adânci ale *Luceafărului.*

DOINA

Vizitând Iaşul ori Chişinaul, românii — şi cu deosebire moldovenii — păstrează întotdeauna un moment de reculegere în faţa statuilor lui Ştefan cel Mare şi Mihai Eminescu. Aceasta pentru că suntem dominaţi de sentimentul că fără Ştefan cel Mare n-ar fi existat Eminescu. Mai puţini sunt totuşi aceia dintre noi care ştiu că, acum o sută şi ceva de ani, Eminescu a fost acela care a înălţat în spiritele noastre cea mai nepieritoare statuie a lui Ştefan cel Mare în... *Doina,* poezie destinată a fi citită de însuşi creatorul ei la dezvelirea bronzului din faţa Palatului Administrativ al capitalei Moldovei, ceremonie care avea loc în ziua de 17 iunie 1883.

În *Doina* regăsim, subliniată la măsura de aur a lirei, întreaga concepţie politică a lui Eminescu, strâns legată îndeosebi de activitatea ziaristului militant, oglindită mai ales pe parcursul colaborării de la *Timpul,* după încheierea păcii — profund nedrepte pentru poporul român — de la Berlin, la aşa-numitul Congres Internaţional din 13 iunie — 13 iulie 1878. Revizuindu-se tratatul de pace ruso-turc de la San Stefano, din martie acelaşi an, condiţiile au fost dictate pur şi simplu României (care plătise cu cel mai mult sânge în Războiul de

Independenţă, la Griviţa şi la Plevna) de cei trei împăraţi: Alexandru al III-lea al Rusiei, Wilhelm al Germaniei şi Franz Joseph al Austro-Ungariei, secondaţi de abilitatea celor trei miniştri, respectiv Aleksandr Gorceakov, cancelarul Otto Bismarck şi contele Andrassy Gyula. Partea română n-a izbutit decât să obţină participarea, doar ca... *observatori,* a fruntaşilor Partidului Liberal Ion Brătianu şi Mihail Kogălniceanu. Astfel încât, recunoscându-ni-se totuşi independenţa şi dreptul asupra teritoriului dobrogean, ni se impuneau câteva nedreptăţi strigătoare la cer, printre care cedarea către Rusia ţaristă a sudului Basarabiei (judeţele Cahul, Ismail şi Cetatea Albă), impunerea concesionării şi vânzării — în condiţii dintre cele mai ruinătoare pentru economia naţională — a căilor ferate. Era vorba de faimoasa, „scabroasa" — cum o numeşte ziaristul de la *Timpul —,* „afacere" a trustului Strussberg, care le construise şi le exploatase până la acea dată. Pe deasupra, se mai cerea României împământenirea câtorva zeci de mii de străini imigranţi din Ucraina şi Galiţia, o lume care, după opinia lui Eminescu, nu făcea parte din categoria claselor „pozitive", propriu-zis muncitoare, respectiv ţărani (care numai cu greu pot fi dezlipiţi de pământ), ci mai curând a negustorimii mărunte puse pe căpătuială făcută uşor, săracă la început, însetată de îmbogăţire rapidă prin nu contează ce mijloace.

Cu capul plin de asemenea gânduri politice la ordinea zilei, cum se poate deduce din cele scrise în *Timpul,* Eminescu — bântuit totodată de demonul inspiraţiei poetice, cum iarăşi se poate deduce lesne din parcurgerea manuscriselor din această vreme, — dă peste o rimă rară, neapărat impusă de tonul popularei doine româneşti: „De la Nistru pân-la *Tisă/*Tot*,* românul plânge-mi-*să*". Ulterior, în vederea deschiderii maxime a sonoritaţii pe vocala *a,* el renunţă la prezentul verbului („plânge") în favoarea perfectului compus şi cele două versuri iniţiale devin: „De la Nistru pân-la *Tisa/* Tot românul plânsu-mi-*s-a*". Primul fragment al poemului exploatează la maximum această tonalitate cuprinzătoare dominată de rimele feminine pe vocale deschise: „Că nu mai poate străb***ate,***/ De-atâta

străinătat***ate***./ Din Hotin şi pân-la M***are*** /Vin Muscalii de-a căl***are***,/ De la Mare la Ho***tin*** / Mereu calea ne-o a***ţin***: / Din Boian la Vatra D***ornii***. / *A* umplut omida c***ornii***". De la rimele pe vocale deschise s-a trecut brusc la cele pe vocale închise *(in — ornii)* pentru ca în finalul acestui prim segment să se recurgă la una dintre cele mai specifice rime eminesciene, subliniind totodată puternic, prin recurenţă, semantemul principal, dat prin cuvântul „străin": *„Şi străinul* te tot ***paşte/*** De nu te mai poţi ***cunoaşte***" (compară cu rima din *Luceafărul:* „Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l ***paşte,/*** Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se ***naşte***").

Căci, să nu ne înşelăm, întreaga frumuseţe şi vigoare expresivă a *Doinei* stă, mai înainte de toate, în excepţionalele rime şi ritmuri. Ele îşi au sorgintea în prozodia folclorică cea mai pură, cu toate că sunt puse să înnobileze o gândire politică (şi totodată poetică!) de cea mai înaltă ţinută intelectuală. În altă ordine de idei, rimele şi ritmurile *Doinei* vin să confere capodoperei eminesciene un extraordinar caracter *mnemotehnic,* altcum numit: *oralitate,* ceea ce, din nou, trimite spre esenţa folclorică a formelor ei expresive. Este suficient să citeşti de două sau de trei ori poezia, pentru ca s-o ţii minte pe dinafară! Numai aşa ne putem explica şi configuraţia manuscrisului din care provine: aproape un caiet întreg, cu fel de fel de încercări de ritmuri şi de rime, cu fragmente de variante mai lungi sau mai scurte, textul final— aşa cum îl ştim din ediţia *princeps* sau din volumul I din *Opere,* ediţia Perpessicius — abia dacă poate fi descifrat, grifonat în diagonală şi în mare viteză, pe coperta interioară, cartonată, lipită cu hârtie de un albastru foarte închis. E limpede că forma ultimă a cristalizat optim, în mintea creatorului ei, pe o cale tot orală, ca să spunem aşa[1].

---

[1] Iată, după mss. 2307, acelaşi care are scris, în diagonală, pe coperta interioară, textul definitiv, câteva crâmpeie de variante, în chip vizibil inferioare formei ultime: „Dat-au ţara vântului / În faţa pământului / Pe copita calului / Pe talpa Muscalului. / Şi au rupt moşia mea / Şi au dat-o altuia / De florile cucului / Sub biciul Calmucului [...] Ei pământul meu îl vând / Şi la Nemţi şi la Tătari, / Şi la Greci şi la Bulgari, / Cum un stol de

Lăsând deocamdată în suspensie discuţia asupra rimelor şi ritmurilor — la care însă vom reveni — se cade să observăm acum instrumentele gramaticale indicând complementele de loc, dispuse în aşa fel, încât să sugereze întreg spaţiul locuit de români: *„**De la** Nistru **pân-la** Tisa“* ...*„**Din** Hotin şi **pân-la** Mare“* ...*„**De la** Mare **la** Hotin“* ... *„**Din** Boian **la** Vatra Dornii“* ...*„**Din** Sătmar **până-n** Săcele“* ... (într-o variantă: *„**Din** Braşeu **până-n** Abrud“*) ... *„**De la** Turnu-**n** (Turnu-Măgurele) Dorohoi“*. Astfel că, dacă am uni cu linii punctele indicate de pe harta României în *Doina,* am obţine o Românie întregită de Eminescu cu mult înainte de anul 1918.

După cum bine se ştie, Eminescu a scris mai multe „doine“, dar nici una nu este intitulată aşa, *Doina,* cu articolul hotărât. Aceasta revine la a conchide că ultima compunere le însumează pe toate celelalte anterioare, fiind *unicatul.* Alt fapt ce se cere observat numaidecât este că forţa expresiei, ca şi în prozodia populară autentică (aici însă stăpânită foarte strâns), rezultă şi dintr-o alternare savantă a accentelor iambice cu cele trohaice, corespunzând de fiecare dată cu sistemul rimelor, ca spre a întări zigzagul fulgerului liric al *indignării* care naşte versul în virtutea anticului dicton moştenit de la Juvenal: *Indignatio facit versum*. Toate locuţiunile prepoziţionale care introduc complementul circumstanţial de loc, arătate mai sus, cad sub accent iambic. Însă interjecţiile, disjunctivele *(nici-nici),* verbul şi adjectivul cad sub accent trohaic:

> ***Vai*** de biet român săracul!
> Îndarăt tot dă ca racul,
> ***Nici*** îi merge, ***nici*** se-ndeamnă

---

venetici / Grecotei cu ochii mici / Bulgăroi cu ceafa groasă / Liftă rea şi urâcioasă. / Într-al ţării mele sfat / Se-ncuibară un păcat. / Şi mă vând, mă bucăţesc / Zilnic mă precupeţesc [...] Cine ne-au adus Muscalii / Aibă-n lume partea boalii./ Cine ne-au adus Jidanii / N-ar vedea ziua cu anii / Ca să-i scoaţă ochii corbii, / Să rămâie-n drum ca orbii [...] / Cine ţine cu străinii / Mânca-i-ar inima câinii, / Mânca-i-ar casa pustia / Şi neamul nemernicia“ etc.

Nici îi este toamna ***toamnă***
Nici e vară ***vara*** lui
Şi-i străin în ţara lui.

Unde efectul stilistic, în sensul vorbirii populare, produs de repetiţiile *vara vară* şi *toamna toamnă* (numele predicativ, dat prin substantiv articulat hotărât, urmat de complementul direct, dat prin acelaşi cuvânt la forma nearticulată), este unic în toată poezia românească. La fel, în versul „*Sărac* în ţară *săracă“,* jocul omofonic al adjectivului repetat la masculin şi feminin sugerează nu doar simpla sărăcie materială, ci şi pe aceea a spiritului, susţinut şi de anteriorul „biet“ („Vai de *biet* român săracul!“). *Doina* lui Eminescu (foarte asemănătoare, în fond, cu *Scrisorile* — şi cu deosebire trimiterea se poate face la cea de-a doua parte a *Scrisorii III)* este — de ar fi să-i căutăm o clasificare... folclorică — o *doină de duşmănie.* Ca atare ea se sfârşeşte cu un blestem, tipic autohton, dar cu totul potrivit în context:

Cine-au îndrăgit străinii,
Mânca-i-ar inima câinii,
Mânca-i-ar casa pustia,
Şi neamul *nemernicia!*

Ultimul cuvânt, *nemernicia,* trebuie citit la... etimon. El nu înseamnă „ticăloşie“, „lichelism“ etc. Este un arhaism popular, provenit din slava veche (dictionarul academic îl arată de origine sârbească) *nemeriti* şi înseamnă „a rătăci din loc în loc“, „a nu avea ţară“, „a pribegi“ (vezi la Gr. Ureche: „... că scriitorii dentâi n-au aflat scrisori, ca de nişte oameni neaşăzaţi şi *nemernici*...“; la Ion Creangă: „Din vârful acestui codru, mai aruncăm *nemernicii* de noi o căutătură jalnică spre munţii Neamţului“; la Sadoveanu, în *Hanu Ancuţei: „*— Vrasăzică, *nemernicule* şi orbule, nu ştii să bei şi să mănânci; ştii să cânţi“).

Revenind la sistemul rimelor şi ritmurilor, trebuie să observăm numaidecât că ele strălucesc cu deosebire spre final. Invocarea lui Ştefan (ca în *Scrisoarea III* a lui Ţepeş) schimbă dintr-o dată tonul diatribei într-un crescendo tunător şi totodată majestuos.

Abia acum împletirea accentelor trohaice cu cele iambice atinge o culme a perfecţiunii, căzând, în funcţie de adresarea vocativă şi imperativă, când la cap de vers: ***„Şte***-fane“, ***„Las***-Arhimandritului“, „***Toa***-tă grija...“, „***Clo***-potele...“, ***„Ziua***-ntreagă...“ etc., când (fiind vorba de iamb) la sfârşit de vers. După extraordinara rimă masculină „Măria ***Ta***“ — „nu mai *sta“,* urmează torentul rimelor dactilice şi rare: „Arhiman***dri***tului“ — ***„schi***tului“; ***„sfin***ţilor“ — „pă***rin***ţilor“ etc. până la „***cio***rile“ — „spânzur***ăto***rile“; acesta-i monumentul înălţat de Eminescu lui Ştefan cel Mare:

*Şte*fane Măria *Ta,*
Tu la *Put*na nu mai *sta,*
Las-Archiman*dri*tului
*Toa*tă grija *schi*tului,
Lasă grija *Sfin*ţilor
În sama pă*rin*ţilor
*Clo*potele să le *tra*gă
*Zi*ua-ntreagă, *noap*tea-n*trea*gă,
Doar s-a-ndura Dumne*zeu*
Ca să-ţi *mân*tui neamul *tău!*
Tu te-nalţă din mormânt,
Să te-aud din corn sunând
Şi Moldova adunând.
De-i suna din corn o *da*tă,
Ai s-aduni Moldova *toa*tă,
De-i suna de două ori,
Îţi vin codri-n ajutor,
De-i suna a treia *oară,*
Toţi duşmanii or să *pia*ră
Din hotară în hotară,
Îndrăgi-i-ar *cio*rile
Şi spânzură*to*rile!

Am subliniat, la locurile potrivite, poziţia accentelor care, repetăm, pun în valoare rimele cu totul rare, energice, bogate. Cele dactilice, de tipul *„Archimandritului“* — *„schitului“* erau premerse de „Numai umbra *spinului/* La uşa *creştinului“,* unde

descoperim ecouri din culegeri folclorice eminesciene chiar, ori din unele articole din *Timpul.* Bunăoară, aceste versuri populare intercalate în articolul *Răpirea Bucovinei,* scris şi publicat de poet în 1877, la centenarul răpirii de către coaliţia monstruoasă, în interesele turco-austriece, a „celei mai frumoase părţi“ a Moldovei de Sus:

Şi e plină de străini,
Ca iarba de mărăcini;
Şi e plină de duşmani,
Ca râul de bolovani.
Iar mila străinului
E ca umbra spinului:
Când vrei ca să te umbreşti,
Mai tare te dogorăşti.

Străinii vin „cu drum de fier“ (aluzie foarte limpede la înrobitoarea pentru economia naţională din veacul trecut a afacerii Strussberg), dar şi, poeticeşte vorbind, o atitudine de împotrivire ... ecologică faţă de stricarea peisajului arhaic, natural, fumul şi sirenele locomotivelor făcând să dispară cântecele, păsările, să fie doborâţi codrii, să sece izvoarele:

Şi cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier;
Zboară paserile toate
De neagra streinatate;
....
Îşi dezbracă ţara sânul,
Codru — frate cu românul —
De secure se tot pleacă
Şi izvoarele îi seacă —
Sărac în ţară săracă!

Putem spune că, în fond, opera lui Eminescu începe şi se încheie cu câte o... doină. Prima poezie, publicată la vârsta de şaisprezece ani, în revista *Familia* din Pesta a lui Iosif Vulcan, *De-aş avea,* este strâns legată de *Doina* lui Alecsandri, imitată

chiar îndeaproape. Alecsandri o aşezase, programatic, la începutul primei sale culegeri din propriile-i creaţii, *Doinele,* şi foarte tânărul poet care debuta în 1866 pare a intui acest program, de vreme ce, mai târziu, în *Epigonii,* avea să celebreze atât de frumos pe „acel rege-al poeziei, veşnic tânăr şi ferice/ Ce din frunză îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice". Dar Eminescu îşi va încheia activitatea creatoare — dacă avem în vedere cursul vieţii sale perfect lucide — tot cu o... doină, cu *Doina* care timp de peste 45 de ani a fost interzisă din toate ediţiile; din toate manualele şcolare şi din cele universitare, din toate comentariile eminescologilor.

Toţi istoricii literari sunt de acord că Eminescu trebuia să citească *Doina* la festivitatea dezvelirii statuii ecvestre a lui Ştefan cel Mare, înălţată în faţa Palatului Administrativ din Iaşi, festivitate ce avu loc, cum am arătat, în ziua de 17 iunie 1883. De ce nu a participat Eminescu la acest eveniment? G. Călinescu e de părere că poetul preferase să rămână în tovărăşia lui Creangă, căruia îi citi numaidecât celebra compunere — în Bojdeucă sau la Bolta Rece, în faţa câte unei căni de vin — povestitorul declarând de îndată că Eminescu este cel mai mare poet al românilor, înaintea tuturor, chiar şi a lui Maiorescu. Marele istoric literar mai adaugă, în fine, că poetul intrase la anume fobii (ar fi fost văzut dosind prin buzunare un revolver) faţă de unii duşmani, mai mult închipuiţi decât reali, în intenţia lor de a-l suprima fizic. Ar fi fost aici, se opinează, primele semne ale bolii ce avea să se declanşeze curând. Alţi comentatori cred că Eminescu nu avea măcar un costum convenabil, potrivit împrejurării, speriat de atâtea uniforme strălucitoare (regele şi regina sosiseră escortaţi de o trupă impunătoare), fracuri, decoraţii, decolteuri împodobite fastuos, aproape întreg guvernul şi corpul diplomatic străin fiind de faţă.

Că Eminescu nu iubea festivităţile, în general, şi mai în special că n-a avut deloc o părere bună despre serbarea de la Iaşi din 17 iunie 1883, aflăm chiar din dările de seamă apărute imediat în *Timpul,* cu data de 18 iunie, unde stilul atât de caracteristic i se recunoaşte de departe: „Serbare *guvernamentală*

zicem, pentru că din capul locului s-a băgat de seamă că roşii n-au îndestul tact pentru a se servi chiar de o asemenea ocazie în favorul panglicăriei revizioniste şi a frazelor sforăitoare şi că se adună împrejurul bronzului ce reprezintă pe marele Domn, nu spre a-l glorifica pe El, ci spre a lustrui nulităţile lor sub razele numelui său“. Între atâţia oratori care luară cuvântul la festivitate (un Grădişteanu, C. A. Rosetti şi alţi liberali), e arătat cu degetul şi acuzat de demagogie şi Ion Brătianu, care „a dat dovadă, strălucită de respect faţă de cele rămase din bătrâni, prefăcând mormântul lui Mircea cel Mare în puşcărie pentru a crea o sinecură unei rude, a Simulescului“ şi care îşi permitea să aduleze pe rege vorbindu-i de „pietrele preţioase“ care îi mai lipsesc din coroană. „Într-adevăr, adaugă Eminescu, lipseşte din acea coroană Basarabia! Şi Tu, Doamne Ştefane, stăteai mut şi rece asupra acestei adunări de precupeţi de hotare şi n-ai izbit cu ghioaga ta răpuitoare de erou în capetele acestor reptile, acestor agenţi provocatori ai străinătăţii“ [...]. „Tu, care de patruzeci de ori, în patruzeci de bătălii, Te-ai aruncat în rândul întâi al oştirii, căutând martiriul pentru ţară, asculţi oameni pentru care patria şi naţionalitatea sunt o marfă pe care-o precupeţesc? Tu, ale cărui raze ajung până la noi ca şi acelea ale unui soare ce de mult s-a stins, dar a cărui lumină călătoreşte încă mii de ani prin univers după stingerea lui; Tu, care însuţi nemuritor, ai crezut în nemurire şi, în lumină din lumină, ai crezut în Dumnezeul luminii, s-asculţi pe aceşti oameni incapabili de adevăr şi de dreptate, pe aceşti traficanţi de credinţe şi simţiri?“

Am dat aceste citate mai lungi din articolul publicat în *Timpul* spre a se vedea foarte limpede ceea ce afirmasem la început: *Doina* întruchipează concepţia politică a lui Mihai Eminescu, o dată cu *Scrisorile* şi o dată cu întreaga operă a ziaristului.

Unul din motivele cele mai tari, încă nepresupuse până acum, pentru care Eminescu nu a citit *Doina* la festivitatea dezvelirii statuii lui Ştefan cel Mare, ar putea fi şi sfaturile prietenilor junimişti, în frunte poate chiar cu Maiorescu. Au fost mulţi (uitaţi acum cu totul) oratorii şi cititorii de ode festiviste la monumentul

lui Ştefan cel Mare, nu ne îndoim. *Doina* lui Eminescu însă, citită de-ar fi fost de către poet în acea adunare solemnă, ar fi produs o nedorită stridenţă... diplomatică, printre invitaţii de onoare din jurul regelui şi reginei aflându-se reprezentanţii austro-ungari sau ruşi, eventual şi germani. În orice caz, poezia s-a citit în cenaclul *Junimii*, chiar în acea seară. Despre efectul acestei citiri (şi, prin deducţie, despre efectul ce l-ar fi avut dacă ar fi fost citită la solemna adunare) ne-a rămas mărturie această preţioasă însenmare a lui Iacob Negruzzi, publicată mai târziu, îndată după moartea lui Eminescu, în *Convorbiri literare* din 1 iulie 1889: „...Profitând de împrejurarea că un număr mare de membri vechi ai societăţii literare, printre care şi Eminescu, se găsea cu acea ocaziune la Iaşi, *Junimea* ţinu o mare întrunire. În acea seară Eminescu ne ceti cunoscuta sa *Doină populară.* [...] Efectul acestor versuri pesimiste, care contrastau aşa de mult cu toate celelalte ode ce se compusese cu ocaziunea acelei strălucite serbări, fu adânc, indescriptibil. În contra obiceiului *Junimii*, căreia nu-i plăcea să-şi manifeste entuziasmul, pentru întâia dată de când exista societatea, un tunet de aplauzuri izbucni la sfârşitul cetirii şi mulţi dintre numeroşii membri prezenţi îmbrăţişară pe poet. Această cetire a fost cea de pe urmă a lui Eminescu, căci încă în acea lună, la întoarcerea sa în Bucureşti, boala se declară gravă“.

Astfel, opera lui Eminescu, începută în anul 1866 cu o doină — imitată juvenil după Vasile Alecsandri — , se încheie tot cu o doină, cu *Doina* cea atotcuprinzătoare, citită în cenaclul *Junimea* din Iaşi la 17 iunie 1883.

Este una dintre cele mai populare, mai cunoscută de oamenii cei mulţi, poezie de Mihai Eminescu, în ciuda ţinerii ei sub cenzură timp de aproape o jumătate de veac.

SARA PE DEAL

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
I Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând din fântâne,
Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară,
II Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină.

Nourii curg, raze-a lor şiruri despică,
III Streşine vechi casele-n lună ridică,
Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână.

Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare
IV Vin de la câmp, toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuţeşte,
V Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbeşte
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti dragă!

Ne-om răzima capetele unul de altul
VI Şi surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?

În forma ei definitivă, aşa cum am reprodus-o şi noi, poezia a apărut mai întâi în *Convorbiri literare* din iulie 1885. Răscolind prin vechile-i caiete, poate şi la îndemnul prietenilor, într-un moment de remisiune a bolii, Eminescu oferea publicităţii un poem de o mare frumuseţe şi perfecţiune, cu toate că, aşa cum arată manuscrisele, el era numai un fragment dintr-o compunere schiţată încă din 1872, intitulată *Eco,* rămasă inedită. În orice caz, Maiorescu nu o cunoştea în 1883, când întocmea ediţia princeps. La rândul său, *Eco* avea un punct de plecare într-un bruion mult mai vechi, intitulat *Ondina,* din 1866. Aceasta a făcut pe mulţi eminescologi, în frunte cu Perpessicius, să indice ca punct de plecare a inspiraţiei poetului iubirea copilăresc-juvenilă a lui Eminescu pentru misterioasa fată a pădurarului

de la Ipoteşti, moartă la o vârstă de tot tânără, un alt document pledând în acest sens fiind şi poezia *Mortua est,* publicată în 1871, la 21 de ani.

Oricum, în manuscrisele eminesciene s-au mai descoperit două variante la *Sara pe deal,* extrem de interesante ca instrumente de comparaţie, revelatoare cât priveşte travaliul asupra cuvântului, „lupta dreaptă“ prin care artistul încerca să atingă perfecţiunea absolută. Iată doar câteva exemple: versul 2 din strofa 1 suna, în varianta A, în felul acesta: *„Turme cobor* — stele li iese în cale“; vs. 3 din aceeaşi strofă era: „Apele plâng *cercuri ţâşnind din* fântâne“; vs. 1 şi 2 din str. III aveau această înfăţişare: *„Stelele curg — raze din ele lin pică / Casele vechi streşina-n* lună ridică“; iar cel de al patrulea: „Valea-i în fum — *câinele latră la stână“* etc. Exemplele pot fi înmulţite. Am dat câteva spre a se vedea cum forma definitivă este de fiecare dată optimă, sub raport muzical, în primul rând. De altă parte, este cazul să mai observăm că cele două variante anterioare (A şi B) erau mai lungi cu două strofe, în final, faţă de varianta definitivă. Iată-le reproduse după varianta B:

Te-i răzima dulce copil de-al meu umăr
Şi fir cu fir păru-ţi aurit am să-l număr;
Ap-am să beau din a ta gură-frumseţe
Dulci sărutări din ai tăi ochi de blândeţe.

Îmbrăţişaţi noi vom şedè la tulpină,
Fruntea-mi în foc, pe-ai tăi sâni se înclină
Ce-alături cresc dulci şi rotunzi ca şi rodii,
Stelele-n cer mişcă auritele zodii.

Acum devine limpede că senzualismul destul de crud („să beau... dulci sărutări“, „ai tăi sâni... cresc dulci ca şi rodii“ etc.), deşi contrapunctat încă de aici prin mişcarea astrelor de pe firmament („Stelele-n cer mişcă auritele zodii“), se transformă în hieratism erotic pur, simplificat la modul sublim: „Ne-om răzima capetele-unul de altul/ Şi surâzând vom adormi sub înaltul/ Vechiul salcâm“.

Este aici, exprimată în cuvinte, icoana-emblemă a iubirii celei mai pure (deşi nu neapărat spiritualizată mistic), din câte cunoaştem în poezia românească. Cadrul tabloului îl constituie idilicul vesperal, bucolicul rustic şi ancestral mioritic: turmele urcând dealul la apusul soarelui, stelele şi luna, apele susurând în fântâne, acompaniind mişcările omeneşti: întoarcerea de la muncile câmpului, scârţâitul cumpenei de la fântână, fumul de la vetre, toaca de la biserică, clopotul, fluierele murmurând la stână, fruntea plină de gânduri şi pieptul arzând de dor al celor ce se iubesc. Poezia vesperalului rustic am mai întâlnit-o, magistral realizată, şi în *Zburătorul* lui Heliade, peste care ochiul lui Eminescu a întârziat, fără doar şi poate. O vom mai întâlni în *Noaptea de vară* a lui Coşbuc, ca şi, mai în general, în extraordinarul vers al lui Lucian Blaga: „Eu cred ca veşnicia s-a născut la sat“. Nicăieri însă sentimentul eternului omenesc nu ni se pare mai frumos şi mai deplin exprimat ca în *Sara pe deal.*

Să încercăm a descifra câteva din secretele inimitabilei, misterioasei arte eminesciene:

Sara pe deal este o compunere poetică prin excelenţă muzicală. Tonul cel dintâi îl dă, credem, cuvântul *buciumul,* un dactil: *bù-c²u-m¸l* (ˎ ‿ ‿)*,* pus la începutul distihului al doilea, înainte de cezura bine marcată:

Sa-ra-pe-deal// bu-ciu-mul / su-nă-cu/ ja-le.
ˎ ‿ ‿ ˎ // ˎ ‿ ‿ / ˎ ‿ ‿ / ˎ ‿

De la această schemă prozodică: coriambul din primul distih, succedat de dactilul principal, de un al doilea dactil şi un troheu (care însă poate forma cu dactilul imediat precedent un alt coriamb) întreaga compunere nu se abate. Coriambul din primul distih — surprinzător de asemănător cu motivul muzical pivot din *Simfonia a V-a* beethoveniană (a *Destinului*: ˎ ‿ ‿ ˎ) — urmat de dactilul de după cezură dă întregul ax melodic al poemului:

„Sara pe deal// buciumul...“
„Turmele-l urc// stele le...“
„Apele plâng,// clar izvo-...“

„Luna pe cer// trece-aşa...“
„Sub un salcâm// dragă...“
„Nourii curg// raze-a lor...“ etc.

până la primul distih al celui de-al treilea vers din strofa ultimă, introdus prin „rejet“: „şi surâzând/ vom adormi sub înaltul,/ *Vechiul salcâm“//*, unde cezura, anunţând finalul, este mai largă decât în toate celelalte 5 locuri precedente, terminată fiind pe vocala cea mai închisă: „sal-*câm*“.

Pastoralul, mioriticul *„buciumul“,* dă o sonoritate joasă, profundă, murmuitoare, datorită repetării vocalei *u* în descrescendo-diminuendo, în acord perfect cu celelalte „sonuri“ ale înserării: „apele plâng“, „nourii curg“, „scârţâie-n vânt“, „fluiere murmură“, „clopotul împle cu glasul lui sara“, odată cu vizual-muzicalele: „stele le scapără-n cale“, „luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară“, „ochii tăi mari“, „frunza cea rară“, „stelele nasc umezi“, „casele vechi ridică streşini în lună“ (sub lumina lunii), „valea-i în fum“ etc. De un mare efect emoţional, specific eminescian, este complementul circumstanţial de mod în sintagma „sună *cu jale“,* prin aceeaşi inefabilă ancorare în autohton, dată de imprecizia semantică (de fapt, intraductibilitatea) a cuvântului „jale“ care, ca şi „dor“, sunt atât de frecvente în melosul doinei, dau naştere unei stări lirice anume, de neaflat altundeva decât la Eminescu: tristeţea blândă, melancolia vag contemplativă, aspiraţia către ceva nedefinit, ca spre o transcendere, o dezmărginire în univers a spiritului.

Buciumul, dar şi *cornul,* o altă variantă păduratică a aceluiaşi instrument muzical (ce-şi poate avea sorgintea şi în romantismul german, măcar în parte), vor mai apărea de câteva ori în poezia lui Eminescu. Iată câteva citate menite să „traducă“ în limbajul poetului naţional farmecul „dureros de dulce“ al *Sării pe deal:* „Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea peste noi/ Şi prin somn auzi-vom *bucium/* De la stânele de oi“; „Tânguiosul *bucium sună/* L-ascultăm cu-atâta drag/ Pe când iese dulcea lună/ Din-tr-o rarişte de fag“; „Peste vârfuri trece lună,/ Codru-şi bate

frunza lin,/ Dintre ramuri de arin/ Melancolic *cornul sună.//* Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet/ *Îndulcind cu dor de moarte./* De ce taci, când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn? Mai *suna-vei, dulce corn,/* Pentru mine vreodată?" etc.

Cum spuneam şi cu alt prilej (vezi comentariul la *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu), *Sara pe deal* realizează, prin pana marelui poet, starea lirică de... baladă, prin *inundarea* peisajului rustic în muzica învăluitoare a vesperalului, a momentului, cum ar zice Lucian Blaga, când transcendentul coboară, ceva asemănător cu atât de populara compunere a altui contemporan, originar şi el din Moldova de nord, Ciprian Porumbescu.

ODĂ (ÎN METRU ANTIC)

Ultimul dintre marii scriitori şi filozofi ai Renaşterii franceze, Michel de Montaigne, autorul celebrelor *Eseuri* (1533—1592), invoca pe anticul Cicero şi afirma că „a filozofa înseamnă *a învăţa* să murim". Dintotdeauna, astăzi mai mult ca oricând, suntem siliţi să ne însuşim o multitudine de discipline care ne învaţă... *a trăi.* Gândul la moarte *nu pare* a face parte dintr-o filozofie anume, afară de cazul când religia (religiile) nu este (nu sunt) o filozofie. Cumva paradoxal, cu toate că suntem foarte siguri că vom muri, *părem* a ignora moartea în comportamentul nostru de toate zilele. Într-atât de tiranic este impulsul biologic de *a trăi,* moartea *părând* a fi de obicei un fenomen care li se întâmplă *altora.* Spiritele înalte însă au reflectat întotdeauna asupra morţii, *au conştientizat-o* în sistemele filozofice şi religioase sau în opere de artă, din cele mai vechi timpuri. *Ghilgameş,* epopeea sumeriană, şi *Mioriţa* românească sunt dintre acestea. Eminescu atinge acest prag suprem al conştiinţei morţii în *Odă (în metru antic),* o capodoperă a intensităţii lirismului, superioară tuturor celorlalte care abordează această temă, chiar şi *Rugăciunii unui dac*. Ea a fost perfectată în jurul vârstei de 32 de ani, dar nu a fost publicată prin voinţa

lui: a apărut mai întâi în ediţia princeps (*Poesii,* 1883), întocmită, cum prea bine se ştie, de Titu Maiorescu, într-un moment când mintea poetului intrase într-un con de umbră din care nu va mai ieşi în întreaga ei strălucire niciodată pe parcursul celor şase ani cât mai avea de trăit. Iată textul:

Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţam visători la steaua
Singurătăţii.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce…
Pân-în fund băui voluptatea morţii
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat în haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări...
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

Se pune întrebarea: de ce nu a publicat Eminescu *Odă (în metru antic)* timp de aproximativ cinci ani de la data perfectării textului? Observând cu mare atenţie laboratorul poetului (vezi ediţia Perpessicius, *Opere*, vol. III), avem motive să credem că din punctul său de vedere poezia nu era încă perfectă. Numai noi, care nu-i putem pătrunde până la capăt puterea geniului, credem că ne aflăm în faţa unui lucru desăvârşit. Tema

extraordinarului poem apărea, judecând după manuscrise, încă din epoca vieneză sau din cea berlineză, de prin 1872—1874, într-o *Odă* închinată lui... Napoleon, eroul secolului, care a stat în atenţia multor romantici. Atras de frumuseţea poeziei antice greceşti şi latine (Sappho, Horaţiu, Catullus, Propertius) poetul exersa felurite prozodii, combinaţii metrice sunt grafiate în diverse chipuri, cu citate din Horaţiu, în latină, dar şi consideraţii proprii în română. Anume sintagme au răzbătut, cele mai frumoase dintre ele, până la varianta finală citată mai sus. Iată câteva exemple semnificative din aşa-numita *Odă la Napoleon:*

Cerul bolnav de roşii pete rănit fu
Semne de sânge şi-amar a vremii ce vine
Leagănul tău aştept în stâncile mari-n
Corsica stearpă.
Şi împrejurul vieţii tale-ncepute
Negru oceanul îşi mişcă icoane de valuri
Arătând mărirea, puterea şi geniul
Singurătăţii.

De la acest ritm, strofa safică formată din câte trei versuri (câte un *dipodeu trohaic* încadrând fiecare câte un *spondeu,* după schema: –́ ⏑/–́ ⏑ –́ ⏑⏑⏑ –́ ⏑), încheiată cu câte un *adoneu* gr. (*adonis,* constând dintr-un dactil şi un troheu: –́ ⏑⏑ / –́ ⏑) poetul nu se va abate niciodată pe parcursul elaborării textului, din 1873—1874 până prin 1881—1882, în varianta presupusă de noi definitivă. Remarcăm însă numaidecât că personificarea abstracţiunii *Sin-gu-ră-tate,* adoneul concluziv din strofa a doua citată mai sus, răzbate şi ea până la varianta finală, sub forma genitivală *Sin-gu-ră-tă-ţii.* La fel răzbat versurile 1 şi 2 dintr-o altă strofă… „napoleoniană“:

Nici credeam să-nvăţ *să pot ca să* mor vreodată,
Falnic, tânăr, înfăşurat în manta-mi,
Coborât am fost de pe trepte sfinte
Întru mulţime.

Unde au răzbătut — de-a lungul variantelor — sintagme mai numeroase încă — cele subliniate de noi anterior fiind înclocuite prin mult mai potrivitele: *Nu* în loc de *nici, să pot ca să* (jenant prin repetiţie) cu *să-nvăţ a muri, Falnic* (prea pompos!) cu *Pururi tânăr* şi înlocuirea ultimelor două versuri cu *Ochii mei nălţam la steaua/ Singurătăţii.* Tot aşa, într-o altă strofă următoare din aceeaşi *Odă la Napoleon:*

> Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
> *Mai frumoasă-ai fost de cum este Venus*
> *Şi-n dureri mi-ai dat* voluptatea morţii
> Neîndurătoar***eo***.

Unde ceea ce am subliniat este înlocuit cu *„Suferinţă tu, dureros de dulce… Până-n fund băui voluptatea morţii/ Neîndurătoare“.* Remarcăm, totodată, vocativul din adoneul concluziv „Neîndurătoareo“, cu mai… abstractul-concretizat printr-o altă personificare *„voluptatea morţii/ Neîndurătoare“.* „Suferinţă… *dureros de dulce“* şi *„voluptatea morţii“* sunt două oximorone specifice maturităţii depline a poetului.

Din urmărirea spiritului eminescian de-a lungul elaborării poemului, putem trage concluzia că discursul eului liric se concretizează, treptat, asupra propriului destin, părăsind tema „napoleoniană“, odată cu trecerea de la persoana a II-a la persoana întâi a exprimării. O primă treaptă a acestei retorici este cârmirea spre o a doua persoană, mult mai concretă, apropiată biograficeşte de poet. „Neîndurătoare“, „muza“ care îl inspiră, „mai frumoasă decât Venus“ — dacă ne gândim că revizuirea odei napoleoniene avea loc prin 1881 — poate fi Veronica Micle, Mite Kremnitz sau mai degrabă Cleopatra Poenaru, cele trei iubite ale lui Eminescu din acest răstimp, cea din urmă, al cărei nume este chiar însemnat în marginea unor variante tranzitorii din manuscrise, pe temeiul „sonorităţii“ prenumelui: *Cle-o-pa-tra,* căreia poetul, cum declară într-un loc, tot din manuscrise, ar fi fost în stare să-i sacrifice totul pentru „o oră“ de iubire, necum pentru o noapte, cum cereau

Semiramida ori Cleopatra, regina Egiptului (ecourile shakespeariene din *Antoniu şi Cleopatra,* de exemplu, se fac resimţite şi de astă dată), ceea ce ne trimite la… „romanţa“ *Pe lângă plopii fără soţ,* concomitentă finisării variantei definitive din *Odă (în metru antic)*.

Concluzia finală care ni se impune este aceea a înlăturării oricărui obiect… liric şi aducerea poemului — de la Napoleon, „titanul“ care intrase în preocupările unor Hegel, Goethe, Heine, Victor Hugo şi mulţi alţii, de la Veronica Micle ori Cleopatra Poenaru — la propriul destin al poetului, ca în *Luceafărul,* ca în *Rugăciunea unui dac,* ca în *Glossă.* Concentrarea, conciziunea expresiei este acum mult mai *individualizată* (în înţelesul hegelian bine ştiut), mai… concretă, acut asumată biograficeşte, mai adâncă chiar decât anarhic-nihilista, cioraniană avant la lettre, *Rugăciune a unui dac* (admirată superlativ de filozoful *Culmilor desperării*), superioară, credem, simbolisticii, parabolicei poeme *Luceafărul* (cu concluzia: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece“), superioară, prin …*modernitate,* expresionisto-existenţialistă, recilor, impersonalelor, sentinţe din extraordinara *Glossă.* Asemeni lui Beethoven, începând prin a scrie o *Odă lui… Napoleon,* poetul sfârşeşte, după vreo zece ani, *prin a se scrie pe sine,* în *Odă (în metru antic),* repetăm, una din culmile creaţiei sale, ce n-ar putea fi negată de către nici unul dintre denigratorii lui postdecembrişti din zilele noastre, care s-au hazardat în o asemene aventură.

„Steaua/ Singurătăţii“, „Suferinţa… dureros de dulce“, „moartea/ Neîndurătoare“, „Focul“ ce nu poate fi stins cu toate apele mării, „voluptatea morţii“, visul de a reînvia precum „Pasărea Phoenix“, „nepăsarea tristă“, dorinţa, *in extremis,* de a fi redat sie însuşi, *archeului iniţial,* increatului, Nirvanei buddhiste ori schopenhaueriene, *apocatastaza,* într-un singur cuvânt, Providenţa în ultimă instanţă.

Prin *Odă (în metru antic),* Eminescu ne apare ca unul dintre *cei mai moderni* poeţi ai lumii, totodată ferm ancorat în tradiţia clasică a artei cuvântului, mergând până la antichitatea greco-romană. Tocmai de aceea am aplicat aici metoda învăţată de la neuitatul

Tudor Vianu, care ne spunea că o analiză literară trebuie să pornească din spre *formă* în spre *adâncirea* conţinutului de idei. Şi Eminescu, asemeni marelui Beethoven, în bine cunoscuta-i simfonie, a treia, „Eroica“, ajunge a-şi însemna în operă propriul destin, în locul celui intenţionat iniţial, Napoleon. O asemenea temă nu putea fi abordată în metrul romantic obişnuit. Erau absolut necesare (ca şi în *Sara pe deal,* cum am arătat în altă parte) formele solemne, maiestuoase şi grave ale prozodiei clasice antice, versul rimat putând aduce o uşoară notă de frivolitate neavenită în acest caz. Din capul locului, trebuie să spunem, poetul naţional intenţiona o compunere — spre deosebire de *Rugăciunea unui dac,* deducem noi, cumva şi restrictivă — „în graiul traco-romanic“:

Cum pe dulcea-i liră Horaţiu cântă,
Îndoind în versul adonic limba-i,
Încercat-am barbarizând în graiul
Traco-romanic.

Oda (în metru antic), apropo de „graiul traco-romanic“, este o piesă lirică dintre cele mai accesibile, în traducere, fireşte, şi cititorilor străini, în bune transpuneri. Considerăm că cea mai bună translaţie s-a făcut, cum era şi firesc, în limba italiană. Reproducem aici versiunea lui Ramiro Ortiz, întemeietorul iralienisticii în învăţământul nostru superior, un lingvist dublat de un literat, totodată şi primul profesor al celui dintâi eminescolog, G. Călinescu:

Non avrei creduto mai d’imparare à morire:
eternamente giovine, avvolto nel mio mantello,
gli occhi sognanti fiducioso alzavo alla stella
della solitudine.

Quand’ecco che tu apparisti sulla mia strada,
tu, o Sofferenza, dolorasamente dolce…
e tutta io bevvi la volutta della morte
inesarata!

Miseramente ardo nei tormenti di Nesso
o come Ercole, avvelenato dalla camicia fatale,
nè il mio fuoco spegner posson tutte
l'acque del mare.

Consumato dal mio stesso rogo avanisco tra le fiame…
portò da esse risorger lieto come
l' uccel Fenice?

Via dalla mia strada, voi, occhi ammaliatori!
Tornami nel'animo, triste indiferenza,
fa'di ridare, perch'io muoia in pace
me à me stesso!

Statuia pe care Eminescu şi-a ridicat-o sie însuşi, în *Odă (în metru antic),* seamănă mult cu statuia ce se înalţă la poalele Copoului, în faţa Bibliotecii Universităţii din Iaşi, credem, cea mai frumoasă statuie din toate câte i s-au ridicat. Seamănă cu un pasaj quasi-autobiografic din scrisoarea lui Ieronim către Cezara, din nuvela romantică apărută mai întâi în *Curierul de Iaşi,* în nr. din 6 august 1876, moment în care marele poet gândea reluarea travaliului asupra manuscrisului cu juvenila *Odă la Napoleon,* foarte probabil:

„Adesea, când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creţii mantalei mele aruncate peste umăr am încremenit şi am devenit o statuă de bronz, pe lângă care trece o lume ce ştie că acest bronz nu are nici o simţire comună cu ea… Lasă-mă în mândria şi răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară şi eu aş putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aş spune-o, ci aş lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal şi să mă amestec cu mulţimea? Eu mă uit în sus, asemeni statuiei lui Apollo… fii steaua din cer — rece şi luminoasă! — ş-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!“

Cam în acest chip văd eu o posibilă analiză a *Odei (în metru antic),* figurând printre subiectele de examen pentru bacalaureat. Dar şi pentru studenţi sau pentru profesori la examenele de definitivitate.

Alexandru Macedonski

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Acest poem, compus — după cum arată o notă însoţitoare a textului — la 27 decembrie 1901, face parte din ciclul macedonskian intitulat *Flori sacre. A* fost tipărit mai întâi în *Forţa morală* (II, 1902, 10), reprodus apoi în *Analele literare, politice şi ştiinţifice* (I, 1904,1), reprodus şi în *Literatorul,* în cele din urmă (XXVI, 1918, 22—23). Punctul de plecare al *Nopţii de decemvrie* se află într-o proză a lui Macedonski intitulată *Meka şi Meka,* publicată mai întâi în ziarul lui C. A. Rosetti *Românul* (13 ianuarie 1890), republicată în *Literatorul* (XI, 1890, 1) şi transpusă apoi în limba franceză sub titlul *Les deux Mecque,* spre a fi tipărită în *La Revue Internationale* din 15 iunie 1893.

Meka şi Meka este un poem în proză, o legendă orientală simbolică, cam în genul romanului *Thalassa,* scris în aceeaşi vreme, dar pe o temă diferită. Gustul lui Macedonski pentru Orientul exotic, foarte frecvent în poezia sa, începând cu o serie de bucăţi din ciclul intitulat *Excelsior* şi terminând cu *Poema rondelurilor,* se explică prin biografie, prin temperament, dar şi prin contactul cu poezia franceză, care, de la Victor Hugo la poeţii parnasieni şi simbolişti, cultiva exotismul oriental în imagini pletorice sau în versuri fin cizelate încifrând simboluri menite a sonda spiritul în adâncurile lui.

Într-o noapte de decembrie, când căzuse prima zăpadă, un tânăr poet, idealist, dispreţuitor de bani şi chiar de glorie, stă şi visează la gura sobei. Vocea inspiraţiei sale, cu *limbă de foc,* îi dictează povestea emirului Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan. Acestuia, tatăl său, bogatul Mahomet-ben-Hassan-Ben Ali, îi lasă cu limbă de moarte să nu se abată niciodată, în viaţă, de la calea cea dreaptă. Ca orice credincios musulman, Ali pleacă şi el în pelerinaj la Meka, însoţit de un bogat convoi de cămile

cu servitori şi provizii de drum, hotărât să traverseze pustia arabică pe drumul cel mai drept. O dată cu el pleacă şi cerşetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Ali îl invită în luxosul său echipaj, însă vicleanul refuză, afirmând că e capabil să se descurce singur, pe căi mai ocolite şi mai uşoare. Pe drumul greu al deşertului, fără oaze şi locuri de odihnă, cămilele mor una câte una, slujitorii se pierd, proviziile se sfârşesc şi „Meka, Meka, cetatea cea sfântă tot nu se zărea“. Cu mâna întinsă spre minaretele care apăreau la orizont, înşelător ca într-o *fata morgana*, Ali moare fără a fi atins oraşul sfânt. La un moment dat are viziunea trecerii lui Pocitan-ben-Pehlivan pe sub strălucita poartă a *Mekăi pământeşti,* în timp ce el — care mersese pe drumul cel drept — se vedea trecând pe sub poarta triumfală a *Mekăi cereşti*.

Încă de aici, parabola — căci de epică propriu-zisă nu poate fi vorba — se constituie din câteva linii simetrice. După o frumoasă descriere a luxului oriental, făcută cu un ochi de cunoscător, dar şi cizelată la modul parnasian, ceea ce am putea numi naraţiune începe să se rarefieze. De la o vreme propoziţiile încep să se constituie în poem. Proza are ritm. Chiar punerea în pagină arată clar că poetul urmărea efectele incantatorii ale ritmului, aşezând — de pildă — conjuncţia în anaforă:

> *Şi* Ali-ben-Mohamet-ben Hassan îşi înarmă într-o zi seizii;
> *şi* strânse trei sute de cămile;
> *şi* porunci să i se aleagă din herghelie două sute de cai;
> *şi* urmat de trei sute de robi... etc.

Refrenul apare şi în această proză, prin repetarea, de patru ori, la anumite intervale, a propoziţiei „şi Meka, Meka, cetatea cea sfântă, tot nu se zărea“.

Emirul din N*oaptea de decemvrie* simbolizează statornicia şi credinţa în ideal, calea neabătută a omului superior, hotărât să înfrângă toate piedicile care i-ar sta în cale. Chiar dacă în aparenţă, care se cheamă realitate uneori, emirul din Bagdad moare „sub jarul pustiei“, frumoasa lui Meka, „tot visul ţintit“, rămânând intangibilă pentru el, victoria este şi va fi de partea

lui, şi nu a „drumeţului pocit“ care, „şchiop şi searbăd“, o cucereşte pe căi ocolite. Şi prin baza tematică, dar şi prin realizarea artistică, *Noaptea de decemvrie* reprezintă pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricât ar fi deosebirea dintre cei doi poeţi. Aşa cum destinul lui Eminescu este prefigurat în *Luceafăr*, tot aşa Emirul din *Noaptea de decemvrie* îl reprezintă pe Macedonski însuşi. Traiectoria vieţii poetului, cu toate vicisitudinile ei, cu toate urile care s-au îndreptat asupră-i — pe drept sau pe nedrept —, reprezintă o Arabie pustie pe care bardul a traversat-o cu fruntea sus, fără a se abate din cale, fără a privi într-o parte sau alta, greşind uneori, jignind fără să fie nevoie pe unii, îmbrăţişând în neştiinţă de cauză pe alţii, orgolios peste măsură, de o mândrie inaccesibilă, dar încrezător mereu în steaua lui de mare poet. Aproape nimeni, între contemporani, n-a bănuit adevarata valoare a poeziei lui Macedonski. Înaintea tuturor, însă, el era convins de victoria sa postumă. Ca şi emirul din Bagdad, Macedonski se vedea recunoscut ca mare poet abia după patru generaţii de la moarte:

Dar când patru generaţii peste moartea mea vor trece,
Când voi fi de-un veac aproape oase şi cenuşă rece,
Va suna şi pentru mine al dreptăţii ceas deplin,
Şi al meu nume, printre veacuri, înălţându-se senin,
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia duşmănească,
Cât vor fi în lume inimi şi o lume românească.

Ca şi Horaţiu, poetul *Rondelurilor* avea încredinţarea că versurile lui:

Sfidând a duşmăniei pornire omenească,
Şi stând într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată şi nici să-mbătrânească.

În fond, acest poem delirant al mirajului — cum îl numeşte G. Călinescu — care este *Noaptea de decemvrie,* înfăţişează simbolic (şi simbolistic, până la un punct) soarta poeţilor damnaţi, blestemaţi printre contemporanii lor, cum însuşi Macedonski scrie:

De suferinţi ei sunt exemple,
Când mor li se ridică temple
　　Şi falnice statuie!
În viaţă însă duc o cruce
Pe care toţi se-ntrec s-apuce
Să-i răstignească-n cuie!

Meka *cea mare,* Meka *cerească* a poetului care, în *izolare* şi în *dezolare* adesea, a trecut prin viaţă cu fruntea sus şi cu ochii aţintiţi pe piscul cel mai de sus, reprezintă euforia contopirii cu esenţele pure, care îi dau extaze, dar şi imboldul de *a face-o lume nouă* din tainicul lui gând prometeic, aşa cum scrie în *La Harpă:*

Răsună a mea harpă să zbor în alte sfere,
Să las departe-n urmă plăcerile-efemere,
Să mă ridic deasupra acelor nori de-atlas,
Să merg până-n eterul cu lacrime de stele,
Şi să-ntâlnesc în cale-mi cometele rebele
Iar raze purpuroase să-mi puie pe obraz!

Nou înger, — de-ai vrea aripi să-mi dai, — eu aş străbate
Cu tine împreună mai sus d-Eternitate!
Aş înhăma la caru-mi planetele pe rând,
Mi-aş râde şi de oameni, şi de dumnezeire,
Aş fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zâmbire,
Şi-aş face-o lume nouă din tainicul meu gând!

Mijloacele artistice din *Noaptea de decemvrie* fac parte integrantă din însăşi realizarea ideii poetice. Aici nu întâlnim nici discursivitatea cerută de sarcasm — din *Noaptea de noiembrie, Noaptea de februarie* sau *Noaptea de ianuarie* — , nici geometria exactă a *Rondelurilor.* Melodia pe care se aşază cuvintele ţine de incantaţia liturgică, dând impresia de nesfârşit şi monoton. Schema amfibrahico-dactilică:

vs. 1 ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
vs. 2 ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

rămâne neschimbată până la sfârşitul lungului poem, ca spre a sugera hotărârea nestrămutată în atingerea unui ţel, stare de spirit în acord cu monotonia exasperantă a deşertului măsurat şi ritmat numai de pasul egal al cămilelor. Fiecare troheu, final de vers în rima *a,* se cere completat dactilic cu începutul versului următor: „... *moar-tă Şi fo-cul...*“ (–◡/◡–◡), şi fiecare iamb din final de vers, în rimă *b,* se cere absorbit într-un amfibrah: „... scru-mit/ Po-e-tul...“ (◡ – / ◡ – ◡) şi aşa mai departe, într-un fel de dulce infinitum. Şi, deşi fraza macedonskiană este de aşa natură, încât unităţile sintactice se potrivesc pe câte un vers, impresia de rostogolire la nesfârşit domină punctuaţia, bătaia ritmică fiind însăşi pulsaţia ideii poetice.

În cazul de faţă nu mai încape absolut nici o îndoială asupra faptului că poetul şi-a studiat într-adins mijloacele — uneori cu o mare luciditate — în vederea sugestiei muzicale pe care o comunică prin ritmuri şi sonuri. Familiar cercurilor simboliste franceze, de la începuturile lor, colaborând încă din 1886 la revista lui Albert Mockel, *La Walonie,* din Liège, formulând el însuşi — cu 11 ani înainte de compunerea *Nopţii de decemvrie,* în 1890 — teoria poeziei instrumentalist-simboliste, pe care încerca s-o ilustreze cu bucăţi ca *Prietenie apusă, Bătrâna stâncă, În arcane de pădure* etc., publicând apoi, în *Literatorul* (1892, 2), manifestul simbolist *Poezia viitorului* şi construind vestitele armonii imitative din *Lupta şi toate sunetele ei* sau din *Înmormântarea şi toate sunetele ei („Un an, — dând d-ani, leagan d-an — d-ani vani“),* Macedonski continua să fie preocupat de *magia verbului.* Exact cu o lună înainte de compunerea *Nopţii de decemvrie* — dacă data de „27 decembrie 1901“, notată de poet, este adevărată — citea în *Mercure de France* (numărul pe noiembrie 1901), cu satisfacţia de a fi avut de multă vreme dreptate, finele observaţii ale lui Rémy de Gourmont, cel mai autorizat teoretician al simbolismului: „Acest nimic, cuvântul, e cu toate acestea un substrat al cugetării; el e necesitatea ei, forma, culoarea şi odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta: le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală; raritatea e unul din elementele acestei estetici; sonoritatea e celălalt. Apoi

cuvintele au o formă determinată de consoane; un parfum însă greu de perceput din cauza infirmităţii simţurilor noastre imaginative." Macedonski reproduce numaidecât citatele din Gourmont (în *Forţa morală,* I, 1901) şi le comentează entuziast, întrevăzând în ele „noi orizonturi pentru poezie". Fără a fi realizat poezie simbolistă propriu-zisă, integrală, poetul *Nopţilor* n-a abdicat nici un moment de la sugestia muzicală a cuvintelor. *Noaptea de decemvrie* este — din acest punct de vedere — printre operele cele mai caracteristice, pentru că aici sugestia muzicală trece înaintea celei vizuale.

Izbitoare, chiar de la începutul poemului, este tehnica împletirii refrenelor, mai bine zis a laitmotivelor, descoperite de simbolişti mai întâi în muzica lui Wagner. Astfel încât structura *Nopţii de decemvrie* ne apare simfonică, esenţial auditivă. Primele şase strofe seamănă cu un adagio în care refrenele se succed repede, în câte un vers răzleţ, ca pentru a crea atmosfera.

De observat sistemul rimelor: *a b a b b,* rima *b,* care este şi rima versului singuratic, fiind menţinută în silaba *it* pe parcursul a patru strofe: *scrumit* — *adormit* — *mit* — *cumplit* — *oţelit* — *monolit* — *pierit* — *murit* — *răguşit* — *năbuşit* — *greşit.* De observat, de asemenea, că versurile reluate în refren au — în cadrul strofei — puncte de suspensie după ele, puncte care dispar în versul refren. Sunt şi alte repetiţii pe parcursul acestui prim fragment. Astfel începutul versului 1 din strofa I: *„Pustie şi albă* e camera moartă..." este reluat, simetric, la începutul strofei a II-a: *„Pustie şi albă* e-ntinsa câmpie...". În versul 1 din strofa a IV-a numele predicativ, *mort,* este reluat, în ambele propoziţii, înaintea subiectului: *„E moartă* odaia, şi *mort e poetul".* Iar subiectul *urgia* din versul refren de după strofa a IV-a: „Un haos, *urgia* se face cu-ncetul" este reluat la începutul versului 1 din strofa a V-a: *„Urgia* e mare şi-n gându-i ş-afară". Tot aşa acumulările prin coordonare, prin punerea lui *şi* în anaforă, la aceeaşi strofă:

Şi luna e rece în el şi pe cer.
Şi bezna lungeşte o straşnică gheară,

Şi lumile umbrei chiar fruntea i-o cer
Şi luna e rece în el, şi pe cer...

De asemenea acumulările de câte trei predicate *în scară,* din strofa a IV-a:

În zare, lupi groaznici s-aud, răguşit
Cum *urlă,* cum *latră,* cum *urcă,* cu-ncetul,

şi din strofa a VI-a:

O flacără vie pe coş izbucneşte,
Se urcă, palpită, trosneşte, vorbeşte...

Toate acestea, împletirea refrenelor şi acumulările sintactice dau o puternică tensiune momentului de meditaţie a poetului, aşezat la gura vetrei şi asaltat de nălucile nopţii de decembrie, moment ce culminează cu întrebarea:

„— Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?“,

adresată flăcării de foc a inspirării. Aceasta izbucneşte, mefistofelic, pe coş, şi pare a se fi născut din volbura nopţii învârtejite de crivăţ. Tabloul, care nu e pictural pur şi simplu, izbeşte simultan — ca şi în muzica lui Wagner — toate simţurile, realizându-se astfel dezideratul simbolist al sinesteziilor. Câmpia este „pustie şi albă“, viscolul, „albastru“, „geme“, lupul, „sălbateca fiară“, umanizat, este „sfâşiat de restrişti“, în timp ce luna îl priveşte „cu ochi oţelit“. Planul obiectiv se confundă cu cel subiectiv: *urgia* de afară se instalează şi în cugetul poetului: „Urgia e mare şi-n gându-i ş-afară“ şi luna de gheaţă de pe cer i se răsfrânge în suflet: „Şi luna e rece în el şi pe cer“. De fapt, *huma,* corpul gânditorului, a fost ucisă de *nămeţii* de umbră: „Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia şi mort e poetul“. Cu toate că bezna lungeşte o straşnică gheară, spre a-i cere fruntea, poetul, dematerializat, devine stare de spirit pur: „Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună“, cuprins de flacăra inspiraţiei.

De aici încolo apele poemului curg pe o albie tot mai largă, strofele devin mai încăpătoare, mai ample. Versul răzleţ apare la intervale tot mai rare, subliniind respiraţiile largi ale simfoniei, ce se acumulează asemenea unui fluviu în estuar: o dată spre a sublinia solemnitatea despărţirii pelerinului de locul natal, despărţire ce se ghiceşte definitivă: „Şi lacrima, clară, luceşte şi pică“ — ...reluare în laitmotiv a versului 2 din strofa a XVIII-a („Din ochiul său mare o lacrimă pică“); a doua oară la ivirea morganatică a Mekăi: „Iar alba cetate rămâne nălucă“, după strofa a XXXV-a; şi a treia oară în finalul poemului: „Murit-a emirul sub jarul pustiei“, ecou al versului din marea strofă ultimă: „şi moare emirul sub jarul pustiei“. Repetiţiile muzicale continuă a fi însă principalul artificiu poetic, în cel mai bun înţeles al cuvântului. Ele au în vedere mai ales cuvintele rare şi — mai adesea — pe cele sonore, cu rime bogate, în ecouri prelungi, precum *aur-tezaur:* „Deasupră-i e aur şi aur e-n zare“ (vs. 2, strofa a VIII-a), „şi el e emirul, şi are-n *tezaur/* Movile înalte de-argint şi de *aur*“ (vs. 1 şi 2, strofa a X-a). Cele exotice, orientale: *Bagdadul, emirul, Meka.* Strofa a IX-a este încadrată de unul şi acelaşi vers, cu sonorităţi prelungi, sugerând greaua despărţire a călătorului de locul natal:

Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul... —
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanţe, ce-n umbră, încet, veştejesc... —
Havuzele cântă... voci limpezi şoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul.

Reluarea sintagmei din finalul versului ultim la începutul celui din strofa următoare (strofa a X-a):

Şi el e emirul şi are-n tezaur etc.

atrage după sine reluarea sonorului *Bagdad* la începutul strofei a XI-a: *„Bagdadul*!, cer galben şi roz ce palpită“ (vs. 1), cu ecoul în versul 4 din aceeaşi strofă: *„Bagdadul,* poiana de roze

şi crini“, pentru ca în strofa imediat următoare să reapară... *emirul: „Şi el e emirul,* şi toate *le are...*“ Se realizează astfel un soi de rime ample, îmbrăţişate, pe versuri şi chiar pe strofe întregi, contribuind muzical la incantaţia verbală. Pus în sintagme diferite şi în diferite puncte ale torentului muzical, cuvântul sonor şi rar realizează *corespondenţe* ale propriilor ecouri, ca într-o orchestraţie perfectă, în care instrumentele ies în relief, rând pe rând, sub bagheta maestrului:

„Spre *Meka se* duce cu gândul mereu“ (vs. *4,* strofa a XII-a),
„Spre *Meka-l* răpeşte credinţa-voinţa“ (vs. 1, strofa a XIII-a),

unde este de remarcat şi rima interioară *credinţa-voinţa:*

„Dar *Meka* e-n zarea de flăcări — departe“ (vs. 1, strofa a XIV-a).
„— La *Meka,* plecat-am a merge şi eu“ (vs. 3).
„— La *Meka*?... La Meka?... şi vocea ciudată“ (vs. 4, strofa a XXI-a).
„— La *Meka*! La Meka! răsună mereu“ (vs. 5).

Şi într-un alt complex muzical, acelaşi cuvânt, *Meka:*

„E *Meka!* E Meka! ş-aleargă spre ea“ (vs. 7, strofa a XXXIII-a).
„Dar *Meka* începe şi dânsa să meargă“ (vs. 3, strofa a XXXI V-a).
„Frumoasa lui *Meka* — tot visul ţintit“ (vs. 4, strofa a XXXVII-a).
„Sunt *Meka* cerească, sunt *Meka* cea mare“ (vs. 13, strofa a XXXVIII-a),

contrapunctat de celălalt, *nălucă:*

„Cu gândul aleargă spre alba *nălucă* (vs. 1, strofa a XXXV-a).
„Iar alba cetate rămâne *nălucă“* (vs. singular dintre strofele a XXXV-a şi a XXXVI-a).
„Rămâne *nălucă,* dar tot o zăreşte“ (vs. 1, strofa a XXXVI-a).
„Rămâne *nălucă* în zarea pustiei“ (vs. 1, strofa a XXXVII-a).

De cel mai mare efect sunt — cum s-a putut observa şi din exemplele citate mai sus — reluările de formaţii sintactice în chip de laitmotiv wagnerian, diversificat, ca spre a sublinia sufletul în mişcare perpetuă, detaşat pe *monotonia* fundalului.

Împletiturile capătă astfel aspect de arabescuri muzicale. Uneori capul de vers ultim devine cap de vers prim în strofa următoare:

„Şi dulce e viaţa în rozul Bagdad“ (vs. 6, strofa a XIV-a).
„Şi *dulce e viaţa* în săli de-alabastru“ (vs. 1, strofa a XV-a).

Sau de la vers ultim la vers ultim, în strofe consecutive:

„Şi ei naintează — dar zilele curg“ (vs. 5, strofa a XXIV-a),
„Şi toţi naintează sub flăcări de soare“ (vs. 6, strofa a XXV-a);

ori în aceeaşi strofă, la distanţă de cinci versuri:

„Sub aeru-n flăcări, zac roşii movile...“ (vs. 2, strofa a XXXI-a),
„Sub aeru-n flăcări al lungilor zile“ (vs. 8),

sau de la vers la vers:

„Spre albele ziduri, aleargă-aleargă“ (vs. 1, strofa a XXXIV-a).
„Şi albele ziduri, lucesc-strălucesc“ (vs. 2).

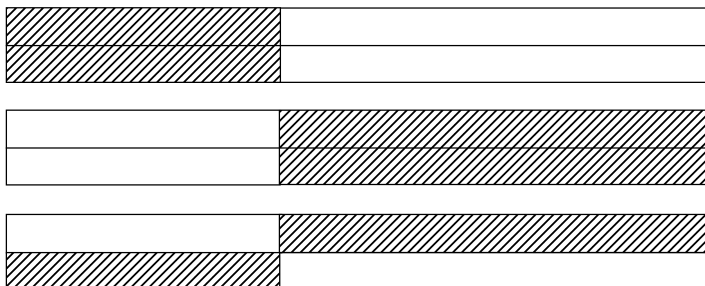
Alteori, finalurile de vers îşi corespund:

„Rămas din toţi singur, *sub cer de oţel“* (vs. 3, strofa a XXX-a).
„Prin aeru-n flăcări, *sub cer de oţel“* (vs. 7).
„Şi albele ziduri, *lucesc-strălucesc“* (finalul strofei a XXXIV-a).
„Şi poamele de aur *lucesc-strălucesc“* (finalul strofei a XXXV-a).

De asemenea, finalul versului ultim din strofă, reluat la începutul primului din următoarea:

„Bagdadul! Bagdadul! *şi el e emirul“* (vs. ultim, strofa a IX-a).
„Şi el e emirul, şi are-n tezaur“ (vs. prim, strofa a X-a).
„Şi-ntreagă fântână *e tot cum o ştie“* (vs. ultim, strofa a XIX-a).
„E *tot cum o ştie* — dar, searbăd la faţă“ (vs. prim, strofa a XX-a).
„Iar alba cetate *rămâne nălucă“* (vs. singular după strofa a XXXV-a).
„Rămâne nălucă, dar tot o zăreşte“ (vs. prim, strofa a XXXVI-a).

Schema „împletiturilor“ ar fi, în mare, cam aceasta:



Intonaţia, determinată de sistemul refrenelor, necesită — după cum se poate vedea chiar din exemplele date — apariţia unui semn de punctuaţie neobişnuit, aşa-numita „virgulă macedonskiană“, pusă înainte de conjuncţia coordonatoare *şi:*

Şi el e emirul**,** *şi* toate le are

şi chiar între subiect şi predicat:

Şi albele ziduri**,** lucesc-strălucesc.

Sistemul de laitmotive este mult mai complicat. Ne-am mărginit numai la exemplele de faţă, încercând să satisfacem — măcar parţial — o cerinţă formulată mai demult de profesorul Tudor Vianu, care spunea într-un loc: „Interesant ar fi de urmărit şi structura *Nopţii de decemvrie,* căreia multe împletiri ale refrenelor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăţi simfonice“. „Refrenul — mai adaugă Tudor Vianu — domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziei lui Macedonski, virtutea lor înfăşurătoare, obsedantă“. Sunt însă în această poezie şi îmbinări de cuvinte, în rimă mai cu seamă, dar şi în interiorul versurilor, greu sau cu neputinţă de prins într-un sistem, nu mai puţin sonore şi sonorizate anume de poet în vederea sugestiei muzicale generale pe care o degajă opera.

Asemenea unor avalanşe sonore, cuvintele, purtate de vârtejurile domoale ale refrenelor, cântă şi încântă spiritul, subliniind muzical înţelesurile, intensificându-le, purificându-le şi făcându-le accesibile în punctul optim al imaginaţiei şi inteligenţei cititorului.

Interesant este, în sfârşit, să vedem cum, în final, poemul se încheie, rotund, prin aceeaşi întrepătrundere de planuri cu care am fost întâmpinaţi la început. În timp ce emirul moare sub jarul pustiei, focul se stinge în odaie şi deşertul dogoritor al Arabiei se confundă cu câmpia bântuită de crivăţ, cu lupi urlând sub ochiul îngheţat al lunii şi — în plan simbolic — cu însăşi drama celui ce sondează absolutul:

Şi moare emirul sub jarul pustiei —
Şi focu-n odaie se stinge şi el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Şi frigul se face un brici de oţel...
Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie
De lupi care urlă — ş-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ş-acea izolare, — ş-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

George Coşbuc

NUNTA ZAMFIREI

În perioada colaborării la *Tribuna* din Sibiu, redactată de Ioan Slavici, unde publică întâi *Nunta Zamfirei,* poezia care îl va consacra, în 1889, Coşbuc proiectase o epopee a poporului român pe motive folclorice. *Atque nos, Fata craiului din cetini, Tulnic şi Lioara, Fulger, Izvor de apă-vie, Un Pipăruş viteaz, Un Pipăruş modern* (poem cvasiparodic, gen de epopee eroi-comică, în felul lui Ion Budai-Deleanu) sunt fragmente dintr-o asemenea operă la care poetul se gândea. La acestea trebuie să adăugăm *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Crăiasa-zânelor, Brâul Cosânzenei, Cicoarea* etc. Prin 1900, însă, vremea epopeilor era de mult apusă şi traducătorul în româneşte al *Divinei Comedii* şi al *Sacuntalei,* trecând munţii spre ţară, se lasă atras de alte aspecte ale vieţii. Compune poezii mai potrivite momentului istoric, între care se numără *Noi vrem pământ!* şi *Doina,* ori ciclul *Cântece de vitejie.*

În *Nunta Zamfirei* Coşbuc urmează pe Eminescu din *Călin — file din poveste,* însă cu mijloace absolut proprii. Originalitatea poemului-baladă stă în vagul temporal şi spaţial, obţinut prin întrepătrunderea planului real cu cel feeric, ceea ce duce la impresia permanenţei nunţii, ca unul din evenimentele ce revin mereu în viaţa obştii. *Nunta Zamfirei* este nunta sempiternă, abstractă şi concretă totodată. Numele proprii înseşi — pentru că de personaje în înţelesul obişnuit al cuvântului nu poate fi vorba — sugerează imprecizia basmului. Zamfira cea frumoasă — „icoană-ntr-un altar s-o pui“, — este fata unui domn Săgeată, foarte bogat, din nu se ştie ce loc. Alesul ei este Viorel, un prinţ din nu se ştie ce „fund de Răsărit“. La nuntă participă *toţi craii multului rotund,* cu nume foarte generice, determinate de vagi atribute homerizante, alese anume pentru sonoritatea lor, care le situează

la limita dintre satul românesc arhaic, abstract şi basm: *bătrânul Grui,* cu *Sanda* şi *Ruxandra lui, Ţinteş, cel cu trainic rost,* cu *Lia lui, Bardeş, cel cu adăpost prin munţi sâlhui,* cu *Paltin-Crai,* un *Peneş-Împărat, Mugur-Împărat* — în fine — *Barbă-Cot,* piticul şi o mulţime de *principi falnici,* omorâtori de zmei, obişnuiţii în basme feţi-voinici, feţi-frumoşi şi logofeţi, regi *bărboşi,* cu sfetnicii lor *învechiţi în legi* etc. La aceştia se adaugă ţăranii năsăudeni în haine somptuoase, cum nu întâlnim în alte părţi ale ţării, de sărbătoare:

Şi alţii, Doamne! Drag alint
De trupuri prinse-n mărgărint!
Ce fete dragi! Dar ce comori
Pe rochii lungi ţesute-n flori!
Iar hainele de pe feciori
Sclipeau de-argint.

Ceremonialul ţărănesc e tipic. Rădvane cu miri, cu nănaşi, cu socri mari escortaţi de feciori călări, se adună la locul de nuntit, la casa miresei:

Iar mai spre-amiezi, din depărtări
Văzutu-s-a crescând în zări
Rădvan cu mire, şi nănaşi,
Cu socri mari şi cu nuntaşi,
Şi nouăzeci de feciorași
Veneau călări.

Ca şi povestitorul de basm, poetul declară a nu fi în stare să descrie frumuseţea miresei, o zână care iese însă din *pridvor,* în întâmpinarea mirelui:

Un trandafir în văi părea:
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.

Nu lipseşte nici *vătaful,* adică maestrul de ceremonii al nunţilor ţărăneşti, prezidând întâlnirea tipică dintre mire şi mireasă şi dând semn spre mulţime cu steagul:

Şi ea mergând spre Viorel
De mână când a prins-o el,
Roşind s-a zăpăcit de drag,
Vătavul a dat semn din steag,
Şi-atunci porniră toţi şirag
Încetinel.

Urmează hora românească, pe care rapsodul a prins-o în versuri de o tehnică perfectă — neîntâlnită până la Coşbuc în prozodia noastră — , pasul căzând pe cuvânt spre a încânta, deopotrivă, ochiul şi urechea. Hora este mai mult *lină* şi *uşoară,* solemnă, ritualică, pentru că se joacă în timp ce mirii se cunună:

Şi-n vremea cât s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci;
Feciori, la zece fete, cinci,
Cu zdrăngăneii la opinci
Ca-n port de sat.

Trei paşi la stânga linişor
Şi alţi trei paşi la dreapta lor;
Se prind de mâini şi se desprind,
S-adună cerc şi iar se-ntind,
Şi bat pământul tropotind
În tact uşor.

Nu sunt uitate ospăţul, „un râu de vin“ şi un hotar întreg de mese, chiotele şi cântecele care însoţesc hiperbolica petrecere, încât „şi soarele sta-n loc/ Că l-a ajuns şi-acest noroc/ Să vadă el atâta joc/ Pe-acest pământ“. În sfârşit, tipica pornire la joc a celor batrâni:

Sunt greu bătrânii de pornit,
Dar de-i porneşti, sunt greu de-oprit!

Şi s-au pornit bărboşii regi
Cu sfetnicii-nvechiţi în legi
Şi patruzeci de zile-ntregi
Au tot nuntit,

şi obişnuita urare finală a lui Mugur-Împărat:

„— Cât mac e prin livezi,
Atâţia ani la miri urez!
Şi-un prinţ la anul! blând şi mic,
Să crească mare şi voinic, —
Iar noi să mai jucăm un pic
Şi la botez!“

Nunta lui Coşbuc este nunta obştească, eveniment capital, ca naşterea şi moartea, o ceremonie de neînlăturat, la care se supune toată suflarea. De aceea el nu simte nevoia — ca Eminescu în *Călin* — de a contrapuncta reprezentarea poetică printr-un tablou de natură, în vederea proiecţiei cosmice. „Poet al ţărănimii“ prin excelenţă, Coşbuc vorbeşte şi cântă anonim, în locul celor mulţi. *Nunta Zamfirei* este o nuntă ca în basme şi totodată o nuntă ca toate nunţile ţărăneşti din toate timpurile şi din toate locurile, foarte ceremonioasă, pentru că la asemenea întâmplări ţăranii sunt foarte ceremonioşi, *festivi,* mirele şi mireasa, socrii mari şi toţi participanţii la solemnul eveniment simţindu-se — ca în oraţii —, pentru o clipă, personaje din poveşti. De aici viziunea hiperbolică a petrecerii de „patruzeci de zile-ntregi“ şi dorinţa de a mai petrece încă „şi la botez“, pentru că nunta e făcută în scopul procreării. „Realismul“ însă nu este de găsit, deoarece poetul, confundat cu psihologia ţărănească a nunţii, se mişcă în plină indeterminare festivă şi feerică. Un alt năsăudean — şi la puţini ani după Coşbuc — Liviu Rebreanu, în *Ion,* înfăţişa hora şi nunta cu totul într-alt chip, pentru că va vorbi de o *anumită* horă şi de o *anumită* nuntă. Şi totuşi cele două reprezentări nu sunt incompatibile. Deosebirea vine din metodă şi viziune, din unghiul în care ochiul artistului se situează. În genul său, Coşbuc e un maestru.

Sforţarea lui poetică, încununată de succes, este de a nu ieşi din marginile viziunii ţărăneşti. Săgeată, tatăl Zamfirei, este necesar să fie numai *bogat* spre a putea susţine o nuntă ca aceea. Frumuseţea miresei este convenţională, ţărănească, „cu mers isteţ“, „cu trupul nalt, cu părul creţ“, cu „un brâu de-argint“, încins peste mijlocul „mlădiu“. „Copilele de împărat“ sunt frumoase şi „întrulpi“ (trupeşe, arătoase), „cu ochi şireţi ca cei de vulpi,/ Cu rochii scurte până-n pulpi,/ Cu păr buclat“. Flăcăii-prinţi poartă coifuri cu vulturi — ca grănicerii năsăudeni de odinioară — şi, călări pe cai, pozează pentru circumstanţă:

Voinicii cai spumau în salt;
Şi-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vântul viu vuia,
Vreun prinţ mai tânăr când trecea
C-un braţ în şold şi pe prăsea
Cu celălalt.

Fără profunzimi, pentru că nu sunt cerute de tema acestei poezii obşteşti, *Nunta Zamfirei* rămâne o capodoperă a genului, prin extraordinara potrivire a mijloacelor, prin cadenţa verbului, prin sentenţiozitatea frazei impecabil ritmate, încărcată de specificul naţional al limbii, cunoscută de poet într-un mediu ţărănesc arhaic — ca şi Humuleştii lui Creangă — cu datini şi ritualuri nestrămutate.

Fireste, Coşbuc nu este Creangă şi, ici-colo, întâlnim câte o intromisiune cultă, precum în versul: „Toţi craii *multului rotund*“ sau câte o comparaţie abstractă neconcludentă, apărută în torentul de rime: „Frumoasă *ca un gând răzleţ*“. În rest, însă, cuvintele populare şi expresiile ocupă tot spaţiul expunerii, într-o oralitate festivă potrivită cu împrejurarea:

Săgeată „avea o fată — fata lui/ Icoană-ntr-un altar s-o pui“. Ea „a fost peţită“ de toţi câţi „au trecut pragul“ casei. Fata „s-a-ndrăgit“ de „alesul“ ei pentru că acesta „i-a fost menit“. Vestea nunţii, cuvântul, „s-a pornit din vecini“ şi „împăraţii“ din patru margini de pământ „s-au ridicat“ şi „s-au încins“ în purpură, iar doamnele lor „au grăbit“ să se gătească „dinadins“.

Când „s-a împlinit ajunul zilei de nuntit", rădvanele „trosneau de crai" şi coborau pe „poteci de plai". Paltin-Crai „stăroseşte" (spune oraţia de nuntă), „treascurile" (puştile, tunurile) sună, fetele şi flăcăii joacă „după tilinci" (trişce) „cu zdrăngăneii la opinci", iar „crăiesele" stau la masă „alăturea cu ghinărarii de neam străin". Piticul Barbă-Cot sare într-un picior „de nu-şi dă rând", şi Mugur-Împărat „închină" cu „paharul plin". În orice vers, în orice întorsătură sintactică, impresia de oralitate ţărănească (repetăm: nu cea de toate zilele, ci una festivă, potrivită cu sărbătoarea şi costumaţia bogată) ne întâmpină numaidecât.

Coşbuc, cel care a tradus *Divina comedie* în exact acelaşi număr de silabe câte are originalul, este un versificator desăvârşit, egalat poate numai de Topârceanu în poezia noastră. Sistemul metric şi al rimelor serveşte de minune scopului urmărit în *Nunta Zamfirei.* De la schema:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Coşbuc nu se abate decât o singură dată pe parcursul poeziei şi atunci foarte uşor, pentru a sublinia o exclamaţie, în versul 1, strofa a III-a („El, *cel mai drag*! El *a venit!")*. Rima rămâne cu consecvenţă pe silabă accentuată după schema a a b b b a. S-ar părea că frumuseţea acestor versuri stă în virtuozitate, în marea consecvenţă pe care poetul şi-o impune în prozodie, ca la clasici. Şi totuşi pericolul monotoniei — ca şi în poezia populară autentică, unde convenţia ritmică este impusă şi se subînţelege — este cu desăvârşire exclus. Aceasta pentru că poetul mânuieşte cu atâta abilitate reprezentările, încât imaginaţia cititorului (mai bine am zice a *ascultătorului,* pentru că oralitatea limbii face ca poezia să fie auzită ca recitată de pe scenă de un actor) este surprinsă în mod diferit de fiecare dată. De altă parte, formaţiile sintactice sunt atât de ingenios construite, *găsite* în vorbirea populară, încât dau impresia că ele impun schema prozodică, poetul scuzându-se parcă (asemenea starostelui care pronunţă oraţiile de nuntă) de a nu se putea exprima decât în cadenţele şi în rimele acestea, care vin din afara condiţiei lui, pentru că sunt în uzul

comun. Aliteraţiile-onomatopee se aşază firesc sub accente: „Şi-n vremea când s-au cununat / S-a-ntins poporul adunat /Să joace-n drum după tilinci / Feciori, la zece fete, cinci/ Cu zdrăngăneii la opinci/ Ca-n port de sat./ / Trei paşi la stânga linişor/ Şi alţi trei paşi la dreapta lor / Se prind de mâini şi se desprind,/ S-adună cerc şi iar se-ntind / Şi bat pământul tropotind / În tact uşor.“ Inversiunile înseşi — foarte numeroase — cad firesc sub accent, funcţiunea lor principală fiind cea stilistică, încât cutare strofă poate fi transcrisă, sub formă de proză, fără nici o pierdere: „Iar mai spre-amiazi, din depărtări, văzutu-s-a crescând în zări rădvan cu mire şi nănaşi, cu socri mari şi cu nuntaşi, şi nouăzeci de feciorași veneau călări. Şi ca la mândre nunţi de crai ieşit-a-n cale-ales alai de sfetnici mulţi şi mult popor, cu muzici multe-n fruntea lor şi drumul tot era covor de flori de mai.“

Dar cel mai mare meşteşug al lui Coşbuc constă în ingenioasele rejeturi de la un vers la altul, făcute cu o mare naturaleţe, fără ostentaţie, chiar fără aerul că întâmpină dificultăţi, deşi aceste dificultăti există, dată fiind scurtimea versului şi rigoarea metrică. Nici nu ar fi nevoie să cităm pentru că în afară de exclamaţii — şi acelea rare — precum: „El, cel mai drag! El a venit!“ (v. 1, strofa a III-a) nici unul din versurile poeziei nu consumă o unitate sintactică completă. Astfel, predicatul stă în versul 1, iar subiectul în versul 2: „şi-atunci din tron s-a ridicat/ Un împărat după-împărat“ (strofa a VI-a); temporala în versul 1, coordonata ei în versul 2, principala în versul 3, atributele subiectului în versul 4: „Iar când alaiul s-a oprit/ Şi Paltin-Crai a stărostit, / A prins să sune sunet viu. / De treasc şi trâmbiţi, şi de chiu“ (strofa a XV-a) şi aşa mai departe. De cel mai mare efect este cuplul de doi iambi (◡–/◡–) care constituie versul 6, construit absolut întotdeauna prin rejet: „ghinărari / De neam străin“, „atâta joc /Pe-acest pământ“ / „Şi feţi-frumoşi / şi logofeţi“, — „ntr-un picior /De nu-şi da rând“, „Zile-ntregi/ Au tot nuntit“, care dau poemului o mişcare molcomă şi apăsată totodată, ritmată puternic, ca spre a sublinia caracterul permanent şi rotativ al fenomenului nunţii şi horei strămoşeşti.

Având un puternic caracter popular şi naţional, într-o limbă românească impecabilă, accesibilă oricui, *Nunta Zamfirei* a devenit o poezie şcolară, de manual, precum *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare* de Bolintineanu sau *Peneş Curcanul* de Vasile Alecsandri. S-ar părea că analiza ei nu întâmpină dificultăţi. Însă pe asemenea poezii *clasice* colbul şcolii s-a aşezat prin tradiţie şi exegetul trebuie să-l înlăture revenind la modul genuin în perceperea lor, încadrându-le la locul lor firesc în istoria literară, spre folosul cultivării gustului pentru frumos al noilor generaţii.

PAŞA HASSAN

Publicată în 1894, dar compusă probabil mai înainte, sub impresia evenimentelor legate de Războiul de Independenţă, *Paşa Hassan* îşi are punctul de plecare într-un pasaj din *Românii supt Mihai Voievod Viteazul,* capitolul care povesteşte bătălia de la Călugăreni. La un moment dat, în toiul luptei, Mihai zăreşte pe paşa Hassan, duşmanul său de moarte. Voievodul îl strigă „o vorbă să-i spună", dar turcul fuge mâncând pământul. Urmează cavalcada înfăţişată cu o pană de adevărat maestru.

Cât timp tabloul rămâne relativ static, imaginile sunt cele obişnuite:

Mihai îl zăreşte şi-alege vreo doi,
Se-ntoarce şi pleacă spre gloată,
Ca volbura toamnei se-nvârte el roată
Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi,
Şi-o frânge degrabă şi-o bate-napoi
Şi-o vântură toată.

Câte o comparaţie concentrată: *negru-pământ,* ritmul perfect şi rimele rare: *aieve-i — Sucevei — plevei; pământ — vânt — sânt,* ridică poezia peste nivelul lui Bolintineanu din *Legende,* fără însă a o feri cu totul de o anume notă de convenţional: Hassan e *„negru-pământ de mirare",* flăcăii Sucevei *„zboară":*

Hassan, de mirare, e negru-pământ;
Nu ştie de-i vis, ori aieve-i,
El vede cum zboară flăcăii Sucevei,
El vede că Bogdan e suflet de vânt
Şi-n faţă-i puterile turcilor sânt
Tăriile plevei.

Când însă tabloul intră în mişcare, Coşbuc este neîntrecut. Propoziţiile sunt scurte, dinamice, cu predominaţia exclamaţiilor. Unghiul pe privire e acela al turcului îngrozit de „ghiaurul" Mihai:

Dar iată-l! E vodă, ghiaurul Mihai!
Aleargă năvală nebună.
Împrăştie singur pe câţi îi adună,
Cutreieră câmpul, tăind de pe cai,
El vine spre paşă: e groază şi vai,
Că vine furtună.

Strigătul lui Mihai către paşă e sacadat după aceeaşi bătaie a galopului:

— Stai, paşă, / / o vorbă / / de-aproape / / să-ţi spun //
Că nu te-am găsit nicăierea!,

reluat apoi peste o strofă în chip de laitmotiv:

— Stai, paşă! / / Să piară / / azi unul / / din noi!

Frica lui Hassan atinge proporţii uriaşe, ca de coşmar, sugerată, fiind de această impecabilă hiperbolă, făcută din câteva onomatopei şi clădită pe ritmuri perfecte :

Sălbatecul vodă e-n zale şi-n fier,
Şi zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda-i din stânga ajunge la cer,
Şi vodă-i un munte.

Vocabularul însuşi impresionează: *fier, zale* care *zuruie*; vorba-*tunet,* răsufletul-*ger,* barda din mâna stângă a eroului, comparat cu un *munte.* Măiestria lui Coşbuc stă însă — ca peste tot în poezia sa — în adaptarea cât mai exactă a mijloacelor prozodice la ideea poetică pe care vrea să o exprime. Ca şi la Bolintineanu în *Mihnea şi baba,* ritmul cavalcadei e dat de măsura versului:

◡ _̀ ◡ ◡ // _̀ ◡ ◡ _̀ ◡ ◡ _̀

◡ _̀ ◡ ◡ _̀ ◡ ◡ _̀ ◡

Ca într-un film, dinamic în gradul cel mai înalt, în care totuşi regizorul a ştiut să păstreze întreaga atmosferă de frescă istorică, paşa Hassan, urmărit de Mihai Vodă, este o imagine ce nu se poate uita:

„— Stai, paşă! Să piară azi unul din noi!“
Dar paşa mai tare zoreşte;
Cu scările-n coapse fugaru-şi loveşte
Şi gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi;
Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi,
El zboară şoimeşte.

Devine acum clar că poetul Coşbuc avea vocaţia epică şi dramatică — mai puţin pe cea lirică — de mari efecte. Ele sunt scoase din notarea gesturilor personajelor tabloului: paşa loveşte calul cu pintenii şi scările, îl bate cu pumnii, are ochii injectaţi „de sânge“ şi „barba vâlvoi“, de groază. În strofa următoare, această gesticulaţie, menită a arăta frica şi furia neputincioasă a turcului, atinge punctul ei culminant; turbanul îi cade „şi-l lasă căzut“, deşi acest lucru nu era iertat unui musulman, îşi sfâşie cu mâinile vestmintele pentru că are impresia că vântul se împiedică în ele şi nu-l lasă să fugă etc.:

Turbanul îi cade şi-l lasă căzut;
Îşi rupe cu mâna vestmântul,
Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul
Şi lui i se pare că-n loc e ţinut;

Aleargă de groaza pieirii bătut,
Mănâncă pământul.

Întorcându-ne acum din nou la izvorul de inspiraţie al lui Coşbuc, vom observa că poetizarea eroului de la Călugăreni apare, cu tot atâta forţă, şi sub pana lui Bălcescu. Mihai Viteazul e comparat cu „semizeii cântaţi de nemuritorul Omir". Întâlnind pe Hassan-Paşa, el îi strigă „să stea de este viteaz, să se lupte cu dânsul piept la piept". Hassan fuge însă „înspăimântat şi nu se putea ţine pe picioare de groază". În afară de versificaţie, într-adevăr cu totul remarcabilă, Coşbuc nu aduce nimic în plus faţă de Bălcescu. Caracterul de *instantaneu* al întâmplării îl aflăm chiar în pasajul respectiv din *Românii supt Mihai Voievod Viteazul,* care începe cu indicaţia temporală „într-acel minut":

„Într-acel minut, Mihai, precum odinioară semizeii cântaţi de nemuritorul Omir, alerga într-o parte şi într-alta prin tabăra turcească căutând pe Sinan, când, văzând de departe pe Hassan-Paşa, se luă dupe dânsul strigându-i să stea de e viteaz, să se lupte cu dânsul piept la piept, şi când de când era să-l ajungă cu paloşul. Dar Hassan-Paşa fugea înspăimântat şi nu se putea ţine pe picioare de groază. El merse de-şi ascunse ruşinea într-un crâng spinos, de unde d-abia a doua zi îndrăzni să iasă la ai săi."

Octavian Goga

NOI

În cadrul dezvoltării poeziei româneşti, Goga este cel mai autentic continuator al lui Eminescu, nu în sensul imitaţiei epigonice, de felul celei a lui Vlahuţă şi a altora din jurul său, ci în înţelesul profund al cuvântului. Prin excelenţă liric, Goga este, ca şi Eminescu, un exponent al mulţimii. Ceea ce l-ar deosebi de înaintaşul său ilustru ar fi mesianismul mai accentuat, mai vizibil în expresie, tendinţa de a striga ca un profet durerile celor de peste munţi. În *Fragmente autobiografice* (Bucureşti, Cartea Românească, 1934) poetul mărturisea: „Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă în trâmbiţă de alarmă". Însă, de altă parte, plecând de la Eminescu, Goga a intuit mai mult decât oricare altul valoarea poetică a *doinei,* a cântecului de jale, murmurat ca pentru sine însuşi, dar cu atât mai emoţionant, mai convingător, mai omenesc.

Poezia *Noi* este o doină cultă în care *tendinţa,* revolta împotriva asupririi naţionale şi sociale a românilor din Ardeal, se transformă în artă superioară, într-un mod surprinzător şi original. Foarte greu de analizat (ca şi poezia populară), versurile lui Goga vehiculează aproape nişte concepte: *jale, lacrimi, cântece, suferinţă, patimi,* laolaltă cu elemente ale naturii, luate de asemenea la nivelul generalităţilor, fără închegarea unei imagini pictorice, individualizatoare: *codri verzi de brad, câmpuri de mătasă, fluturi, privighetori, Murăşul, tustrele Crişurile, Oltul* etc.

În ce stă secretul acestei mari poezii? În modul spunerii, în melodia de doină care o străbate de la un capăt la altul, legând

aceste concepte, indiferente în ele însele luate, într-un cântec de jale, într-o *zicere* impersonală, ieşită din condiţia neamului asuprit. Transferul de la persoana I singular la persoana I plural, al lui *eu* în *noi,* pare cu totul firesc la ardeleanul Goga. De aici simplitatea de un mare rafinament artistic a acestei compuneri.

Ca şi în „romanţele“ lui Eminescu, scrise în perioada de maturitate, linia melodică a versului permite juxtapunerea unui element din natură la o stare sufletească:

La noi sunt codri verzi de brad
Şi câmpuri de mătasă;
La noi atâţia fluturi sunt,
Şi-atâta jale-n casă.

Privighetori din alte ţări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece şi flori
Şi lacrimi multe, multe…

Frumuseţea acestor versuri mai provine şi din degajarea tonului enunţiativ, marcat prin anaforicul *La noi* (repetat de trei ori în strofa a II-a) sau prin epiforicul *plâng* (apărut de alte trei ori în strofa a III-a). Ardealul lui Goga devine astfel o ţară a dorului şi a jalei colective sfâşietoare, detaşate pe fundalul etnografic obişnuit:

La noi nevestele plângând
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng
Şi tata, şi feciorul.

Sub cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cântecele noastre plâng
În ochii tuturora.

Câteva personificări, banale în sine, devin relevante în context pentru că sunt făcute în spiritul cântecului de obşte: desişurile

codrilor „povestesc de jale“ şi jale „duc“ Murăşul şi Crişurile; hora „e mai domoală“, cântecele „plâng“, aceiaşi codri „îşi înfioară sânul“, iar Oltul bătrin e „împletit din lacrimi“. Altele capătă o formulare mai cultă, însă nu îndepărtată de factura romanţei, a acelei poezii ce se cere cântată, având în ea însăşi o melodie a cuvintelor: pentru cei de peste munţi „bătrânul soare“ e mai aprins, cerul e „înduioşat“, fluturii „mai sfioşi“ şi roua de pe trandafiri se preface în lacrimi; ei au „un vis neîmplinit, copil al suferinţei“, dorul de eliberare: „De jalea lui ne-au răposat / şi moşii şi părinţii...“.

Toate aceste elemente constitutive, pe care analiza le surprinde cu greu pentru că, luate separat, nu spun nimic sau aproape, se toarnă într-o piesă unică, un cântec spontan, de o mare autenticitate şi vibraţie lirică, o doină de jale domoală, dar animată, în final, de un tainic şi nedefinit ton conspirativ. Este un cântec, o dorinţă, o aspiraţie şi a ţăranului, şi a intelectualului — în Ardeal, în împrejurările date, lucrul fiind posibil.

Privită mai îndeaproape, din punctul de vedere al dispunerii rimei, spre exemplu, poezia se compune în fond din cinci strofe iambice numai de câte patru versuri lungi, cu cezură, rimate împerecheat:

La noi sunt codri verzi de brad / / şi câmpuri de matasă;
La noi atâţia fluturi sunt / / şi-atâta jale-n casă.
Privighetori din alte ţări / / vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece şi flori / / şi lacrimi multe, multe...

Dat fiind caracterul de doină, şi de litanie totodata, poetul a evitat însă versul lung, cu cezură, neobişnuit în poezia noastră populară. Este de observat, de asemenea, că fiecare strofă e formată, simetric, din câte două fraze construite prin coordonare. Aceasta sporeşte impresia de doină de jale, jale a cărei permanenţă este subliniată apoi de predicatele exprimate prin verbe la prezent, fără nici o excepţie. E un *prezent continuu,* întărit prin gerunziile modale: *plângând, îmbrăţişând, gemând.* Vocabularul este cel folcloric-popular adecvat: *codri, jale, bătrânul soare, povestesc*

de jale, plâng, lacrimi etc. În acelaşi timp însă poezia e oarecum îndepărtată de factura prozodică şi lingvistică folclorică, departe de o pastişă sau imitaţie, chiar superioară, de felul celor ale lui Eminescu. Generalităţile largi nu sunt părăsite, pe alocuri, şi o undă de individualizare lirică apare: *nevestele plâng, tata şi feciorul* se îmbrăţişează plângând, *hora* e mai domoală, *moşii şi părinţii* au *răposat* de jale etc. Asta în ceea ce priveşte cuvintele-metaforă. Se observă apoi o uşoară abatere de la construcţia coordonatoare, prin apariţia în context a două propoziţii temporale: „De când pe plaiurile noastre / Nu pentru noi răsare" (vs. 3 şi 4, strofa a II-a) şi „Când zboară-n zări albastre" (vs. 2, strofa a IV-a), lucru iarăşi puţin obişnuit în poezia populară autentică. Mesianismul lui Goga a inoculat, astfel, doinei şi o notă de litanie religioasă, realizată prozodic, dar şi, mai ales, prin introducerea anumitor cuvinte scoase parcă din scrieri vechi: „Visul neîmplinit" este „copil al suferinţii", cei ce se jelesc „gem de grele patimi" din „vremi uitate, de demult", având în faţa lor numai „deşertăciunea unui vis". Fuziunea este perfectă şi aici stă secretul poeziei lui Octavian Goga.

George Bacovia

PLUMB

Dormeau adânc sicriele de plumb
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... şi era vânt...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig —
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripele de plumb.

Deşi în poezia modernă structura metrică pare a nu avea un rol important, în *Plumb* de Bacovia suntem obligaţi să observăm o simetrie perfectă între cele două catrene. Schema strofei întâi:

1. ◡— / ◡— / ◡—◡◡/◡—
2. ◡— / ◡— // ◡◡◡—/◡—
3. ◡—◡ /◡◡— // ◡◡◡—
4. ◡◡◡—/◡—◡◡ /◡—

este identică celei de-a doua. Organizarea interioară a fiecărei strofe în parte este interesantă pentru realizarea unei melodii stranii, interiorizată, obsedantă până la urmă. Tonul elegiac este dat de iamb, care predomină. Simplu vorbind, schema prozodică ideală a poeziei este iambică, fiecare vers, terminat în rimă masculină, având câte cinci iambi completi. Accentele secundare impun însă o metrică supusă cuvintelor, de unde diversitatea. Cezura figurează numai în versurile 2 şi 3, al căror fiecare al doilea emistih începe cu conjuncţia *şi,* încadrată în peonul IV, urmat de iamb în versul 2 şi de suspensie în versul 3:

Strofa I { şi *fu-ne-rar* / vest-mânt
şi e-ra vânt...

Strofa a II-a { şi-am în-ce-put / să-l strig
şi e-ra frig...

În timp ce iambul din finalul versului 2 al fiecărei strofe: *vestmânt* (◡ —), *să-l strig* (◡—) este urmat, la începutul versului următor, de amfibrah: *Stam sin-gur* (◡ —◡), peonul IV din finalul versului 3 este reluat la începutul versului 4: *şi e-ra vânt* (◡ ◡◡—)/ *Şi scâr-ţâ-iau* (◡ ◡◡—); *şi e-ra frig*... (◡◡◡—); *Şi-i a-târ-nau* (◡◡◡—).

Este de asemenea foarte clar că sintagmele se încadrează în metri identici, de la o strofă la alta, într-o geometrie fără cusur:

Strofa I, vs. 1: *Dormeau adânc sicriele de plumb.*

Strofa a II-a, vs. 1: *Dormea întors amorul meu de plumb* (predicat, exprimat prin imperfect + circumstanţial de mod + subiect + atribut substantival prepoziţional).

Strofa I, vs. 3: *Stam singur în cavou... şi era vânt...*

Strofa a II-a, vs. 3: *Stam singur lângă mort... şi era frig...* (predicat, exprimat prin imperfect + circumstanţial de mod + circumstanţial de loc + conjuncţia *şi* + propoziţie impersonală).

Strofa I, vs. 4: *Şi scârţâiau coroanele de plumb.*

Strofa a II-a, vs. 4: *Şi-i atârnau aripele de plumb* (conjuncţie + predicat + subiect + atribut cu prepoziţie).

Cuvântul-„cheie“, *plumb,* se repetă, obsesiv, de câte trei ori în fiecare strofă, de fiecare dată în rima (dacă putem să-i spunem aşa) versurilor 1 şi 4 şi la cezura versului 2. Această simetrie urmăreşte şi realizează efectele muzicale ale unui laitmotiv, monoton şi obsedant, tipice tuturor simboliştilor. Muzicale şi de o tonalitate minoră sunt imperfectele *dormeau, stam, era, atârnau,* dar mai ales sonurile închise, stinse, din cuvintele *vestmânt, vânt* (puse în final versurilor şi intonate iambic), ca şi cele strident minore, cu anume funcţii onomatopeice, de percuţie acută a nervilor: *scârţâiau, strig, frig*.

Toată greutatea metaforică se sprijină însă pe cuvântul *plumb,* care dă de fapt sensul poeziei. Avem de-a face, în cazul de faţă, cu o *metaforă-simbol,* una din acele imagini poetice (cultivată cu precădere de la Baudelaire încoace) larg cuprinzătoare ca putere sugestivă, dar cu neputinţă de formulat într-o judecată precisă, univocă. Căci poetul simbolist — ceea ce este cazul lui Bacovia mai înainte de oricare altul în poezia românească — tinde spre stările de spirit vagi, traduse în imagini ce se pot interpreta felurit (în cadrul unei anume sfere emotive, evident), dar nu lipsite de forţă artistică, ci dimpotrivă, date fiind „corespondenţele“ din natură, viaţă şi cosmos.

Astfel, *plumbul,* prin greutatea lui specifică mare (în tabla Mendeleev *Pb* ocupă locul 82), poate sugera apăsarea sufletească sfâşietoare la care este supus artistul şi, în genere, intelectualul aruncat de soartă într-un oraş pustiu de provincie de pe vremuri, un târg pluvios, cu uliţi murdare, „cu dugheni şi coceni“, ceea ce este cazul lui Bacovia însuşi. Plumbul mai poate sugera, prin culoarea lui cenuşie-închis, monotonia şi plictisul, mediul meschin, cu false străluciri de o clipă, acoperite repede de proza grea, diurnă, aşa cum strălucirea provocată de o zgârietură în inertul şi deloc nobilul metal se oxidează văzând cu ochii, recăpătându-şi culoarea banală urâtă, dezolantă. Din plumb se confecţionează artificiile funerare de duzină, tipice pentru burghezia mică de provincie, sărăcăcioase şi prozaice: *flori de plumb, coroane de plumb* etc. Topit şi turnat în apă, plumbul este folosit în magie, în sfârşit, ocultismul intrând şi el în vederile simboliştilor. Plumbul mai este şi metalul „rece“, având ca simbol alchimic *saturnismul,* de la denumirea planetei *Saturn,* „tristă“, „întunecată“ şi melancolică“, prin contrast cu „strălucitoarea“ şi „joviala“ planetă *Jupiter.* De notat că părintele simbolismului francez, Charles Baudelaire (1821—1867), numea capodopera sa *Florile răului* (1857) „o carte saturniană“, iar urmaşul lui cel mai direct, Paul Verlaine (1844—1896), publica ale sale *Poeme saturniene* în 1866, între care cel puţin două, pluviosul *Chanson d'automne* şi poemul *Nevermore* al lui Edgar Poe

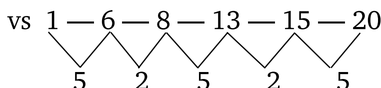
(1809—1849), au fost, cu siguranţă, printre lecturile preferate ale lui Bacovia. Dar chiar sonoritatea, înăbuşită, contrasă într-o silabă — vocală închisă, sprijinită pe patru consoane labiale, a cuvântului *plumb* — este parcă în acord cu conţinutul lui noţional, lăsând impresia de cădere grea, fără ecou, surdă.

Echivocă, putând fi interpretată în mai multe chipuri, este şi starea de spirit (şi, evident, totodată lirică) a eului poetului, în cazul de faţă. Cavoul (cealaltă noţiune cu care „rimează“ cuvântul *plumb)* poate şi nu poate fi, în acelaşi timp, un cavou. El poate fi casa sau oraşul în care locuieşte poetul; sau poate mediul, lumea meschină, dacă nu cumva şi propriul corp în care sălăşluieşte un suflet de plumb. Pus de câteva ori ca epitet, mai întâi la limita concretului *(sicrie de plumb, flori de plumb, coroane de plumb),* cuvântul-„cheie“ dă consistenţă unor abstracţiuni de asemenea ambigue, tulburătoare prin vagul lor straniu. Amorul *de plumb* doarme *întors.* („Dormea întors amorul meu de plumb.“) Întors în spaţiu sau în timp? (Participiul este de asemenea ambiguu.) În cele din urmă, aflăm că el este un *mort* pe care poetul zadarnic îl strigă în liniştea sinistră şi friguroasă a cavoului. Aripile lui, care pot fi şi ale poetului, atârnă grele, *de plumb,* ca ale albatrosului baudelairean rănit. A avea plumb în aripi, iată o stare tipic bacoviană. Neputându-şi lua zborul spre înălţimi, sufletul poetului se închide în sine însuşi, ca într-un cavou, schiţând câteva gesturi ciudate, *schematice, histrionice,* cu subînţeles, încadrate într-o geometrie fixă, prin *tăierea* oricărei elocvenţe. Este aici cunoscuta *poză,* simbolistă în genere şi bacoviană în specie, care în alte poezii decât aceasta tinde chiar a deveni manieră. Aici ea însă contribuie la profunzime şi la economia mijloacelor: „Ia elocvenţa şi suceşte-i gâtul“ — se spune în *Arta poetică* a lui Verlaine.

Cu aceste semnificaţii largi şi foarte caracteristice, poezia *Plumb* a dat titlul unui ciclu din creaţia lui Bacovia şi ar putea figura foarte bine pe coperta întregii sale opere.

LICEU

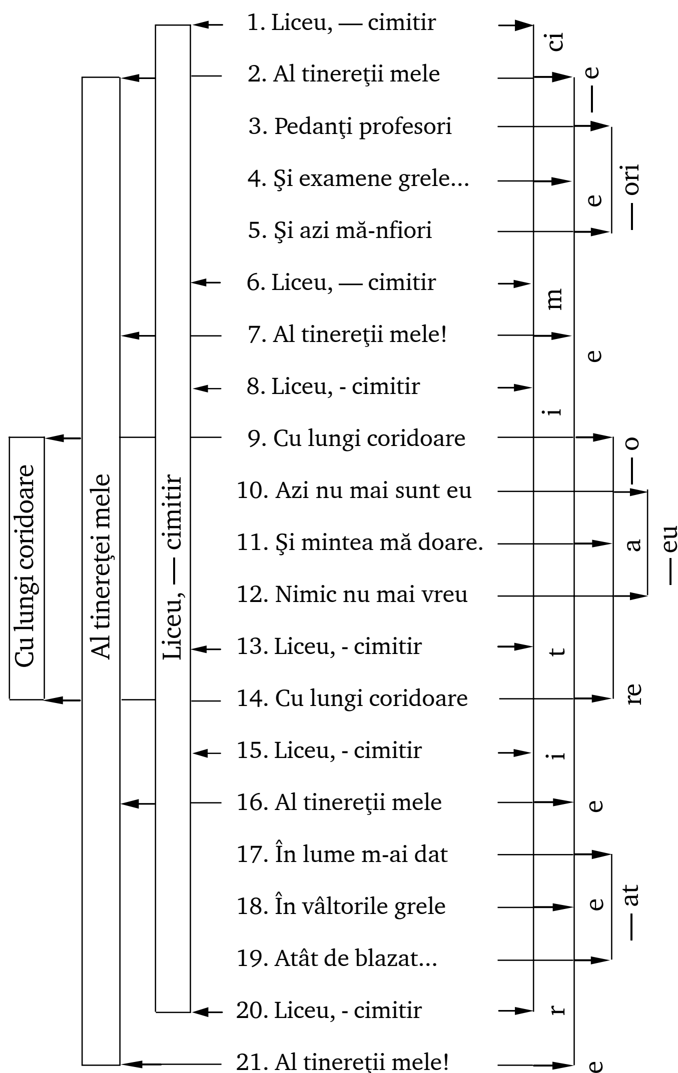
Propoziţia cea mai generală, *Liceu — cimitir,* de fapt o metaforă contrasă prin eliziunea particulei comparative *ca (un)* şi a copulei *eşti,* se repetă de 6 ori la intervale ritmice, de 5 şi 2:



intervalele fiind: 5—2—5—2—5, alternativ. Această primă propoziţie foarte generală este urmată de determinantul *Al tinereţii mele,* formând de asemenea un vers de sine stătător, menit să particularizeze imaginea în sensul raportării la persoana poetului, raportare marcată prin adjectivul provenit din adjectivul posesiv *mele,* în acord cu expresia verbală din restul textului. Astfel cuplate, cele două versuri închid şi deschid atât strofa întâi, cât şi strofa ultimă, simetrizându-le, conform tehnicii laitmotivului tipic pentru poezia simbolistă. Monotonia sau — dacă se consideră aşa — aparenta banalitate din melodramaticul *Al tinereţii mele* se înlătură prin cel de-al doilea determinant, *Cu lungi coridoare* (versurile 9 şi 14), care-i ia locul în strofa mijlocie şi este menit, prin conţinutul semantic, să concretizeze imaginea la maximum, s-o *materializeze,* am zice. Particularizante, deşi nu într-un grad atât de înalt, sunt şi celelalte versuri-sintagme care apar câte o singură dată: *Pedanţi profesori* (vs. 3), *Şi examene grele* (vs. 4), *Şi azi mă-nfiori* (vs. 5), *Azi nu mai sunt eu* (vs. 10), *Şi mintea mă doare* (vs. 11), *Nimic nu mai vreu* (vs. 12), *În lume m-ai dat* (vs. 17), *În vâltorile grele* (vs. 18), *Atât de blazat* (vs. 19), grupate, cum se vede foarte clar, în cupluri de trei câte trei: strofa I: vs.3—4—5, strofa a II-a: vs. 10-11-12, strofa a III-a: vs. 17—18—19. De altfel, construcţia poeziei pe baza multiplului şi, respectiv, divizorului 3 este destul de vizibilă: 3 strofe de câte 7 versuri, în total 21; 6 apariţii ale versului *Liceu — cimitir,* câte două în fiecare din cele trei strofe; câte două rime în *ele,* în fiecare strofă, în total 6; 3 rime în *-oare* în strofa de la mijloc *(coridoare — doare — coridoare);* câte o rimă nerepetabilă în mijlocul fiecăreia din cele 3 strofe: *profesori — înfiori* (vs. 3 şi

5 strofa I), *eu — vreu* (strofa a II-a vs. 10 şi 11), *dat — blazat* (vs. 17 şi 19, strofa a III-a) etc. Discutând sistemul rimelor, observăm că *cimitir* (dacă în cazul acesta poate fi vorba de rimă, ea şi în poezia *Plumb,* unde cuvântul-cheie apare rimat cu el însuşi, în fiecare final de vers şi distih de început şi sfârşit de strofă) rimează cu sine însuşi. E o rimă masculină pe vocală închisă, pusă în relief de alternanţa cu rima feminină pe vocale deschise: *mele — grele — mele* (strofele I şi a III-a). De observat de asemeni curba muzicală *ori — oare — at,* dată de rimele din vs. 3—5, în strofa I: *profesori — înfiori;* vs. 9—11—14, în strofa a II-a: *coridoare — doare — coridoare*; vs. 17—19, în strofa a III-a: *dat — blazat.* Excepţională şi din punct de vedere semantic este împerecherea de cuvinte *profesori — fiori,* în sfârşit, rima rară *eu — vreu* este obţinută printr-o licenţă poetică cu totul fericită, fiind vorba de un moldovenism care transcende culoarea locală în muzical şi accentuează astfel cu toată forţa lirismul. Cuvântul designând persoana I singular este apoi accentuat fonic prin rima la cap de vers: *eu — vreu — Liceu...* (vs. 10—12—13).

Muzicalitatea sumbră este dată însă mai ales de metrica versului bacovian, cu totul caracteristică şi aici. Accentele alternează de pe vocalele deschise pe cele închise. Versul 1, cel mai des repetat, cheia poemului, este compus dintr-un iamb şi un anapest: *(Liceu — ci-mi-tir),* combinaţie ce pune în valoare evoluţia fonică descendentă *ceu — ci-mi-tir,* sugerând parcă inexorabilul. Odată fixată, această schemă metrică şi muzicală devine tiranică şi impune abateri de la topică, bunăoară în vs. 3 *pe-danţi profesori* şi în vs. 12: *Ni-mic nu mai vreu.* Îndată însă trebuie să cădem de acord că din punct de vedere semantic mesajul capătă o deosebită putere. Nu numai că neologismul *pedanţi* (Bacovia este unul dintre poeţii români care introduc neologismele în poezie în chipul cel mai firesc şi mai exact, mai organic) este la locul lui sub accentul iambic distinct, dar antepunerea sugerează ea însăşi *pedanteria* profesorală, rutina. *Profesori pedanţi,* cum cere topica obişnuită a limbii române, ar fi sunat banal, ar fi suprimat claritatea accentului şi ar fi făcut imposibilă rima semantică *profesori — fiori.* Dincolo, în cazul lui *nimic,* tot aşa se cerea accentul semantic pus pe cuvântul-cheie al propoziţiei, ca pentru a demonstra o afirmaţie


1. Liceu, — cimitir
2. Al tinereţii mele
3. Pedanţi profesori
4. Şi examene grele...
5. Şi azi mă-nfiori
6. Liceu, — cimitir
7. Al tinereţii mele!
8. Liceu, - cimitir
9. Cu lungi coridoare
10. Azi nu mai sunt eu
11. Şi mintea mă doare.
12. Nimic nu mai vreu
13. Liceu, - cimitir
14. Cu lungi coridoare
15. Liceu, - cimitir
16. Al tinereţii mele
17. În lume m-ai dat
18. În vâltorile grele
19. Atât de blazat...
20. Liceu, - cimitir
21. Al tinereţii mele!
Cu lungi coridoare
Al tinereţei mele
Liceu, — cimitir
ci
m
i
t
i
r
e
— e
e
e
e
e
e
— ori
— o
a
re
— eu
— at

gravă, de neînlăturat. Căci, stilistic, între *Nu mai vreu nimic* şi *Nimic nu mai vreu* este deosebire, deşi din punct de vedere strict gramatical avem de-a face cu o identitate. În plus, ca şi în cazul anterior, intervine, cum am văzut, valorificarea rimei *eu — vreu — Liceu* etc.

Se înţelege, compunând poezia, Bacovia nu s-a gândit la toate acestea. De-ar fi fost aşa, toată discuţia noastră n-ar avea rost. Adevărul e că poezia creşte dintr-o stare obsesivă, din reverie, precum planta din apă şi din pământul umed, şi capătă în subconştientul poetului, ori chiar în stare de veghe, un ritm, o geometrizare muzicală, realizându-se în melodie de cuvinte, în vers. Bacovia trebuie crezut cu tărie când spune:

„Trăind izolat, neputând comunica cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică şi, când găsesc ceva interesant, iau note spre a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notiţe sunt în formă de versuri şi câteodată par vaiete.“*

Se pot face asupra poeziei ce încercăm a analiza aici consideraţii nenumărate, între altele chiar şi dintre acelea privind teoria pitagoreică a „numărului de aur“ în structurarea unei opere de artă. În cele ce am arătat mai sus, am voit numai să demonstrăm echilibrul exact al compoziţiei, sentimentul net că nu mai poate fi nimic scos sau adăugat, că forma îmbracă perfect conţinutul, face corp comun cu el, confundându-se. Cuvintele, muzica cuvintelor îşi sunt suficiente lor însele, sunt un univers autonom. E ceea ce se numeşte o operă perfectă. Ceva asemănător cu un produs al naturii. De fapt, avem de-a face cu o contranatură, act prometeic destinat să dureze şi s-o înfrunte.

Ciudat: Mihail Dragomirescu aproape că nega pe Bacovia, spre a nu mai vorbi de Nicolae Iorga. Îl nega, la început, tânărul Şerban Cioculescu. Foarte ciudat: însuşi Vladimir Streinu — lucru

---

* Ca şi la Eminescu: „Dar atuncea greieri, şoareci,/Cu uşor-măruntul mers,/Readuc melancolia-mi,/Sară ea se face vers“, în *Singurătate*, piesa cu care începe ediţia princeps, din 1883, întocmită de Maiorescu. Compară şi cu ce spune Blaga: „Cuvintele se ivesc în rimtul pasului, care cântă pe drumul bătut ca de oi. Întorcându-mă acasă, îmi însemn versurile pe o foaie de hârtie, ca să nu pierd melodia...“. În *Poezii*, 1966, p. 478.

cu totul neaşteptat, dat fiind temperamentul, dată fiind formaţia criticului şi esteticianului acestuia, — l-a negat pe Bacovia, la începutul carierei sale. Lovinescu, chiar şi G. Călinescu pot provoca oarecare mirare în uşoara reţinere critică faţă de Bacovia, azi, când sunt tot mai mulţi cei care-l pun pe poetul de la Bacău în imediata vecinătate a lui Eminescu. Am aprobat, verificând ulterior afirmaţia, pe Nichita Stănescu care spunea, într-un rând, că, după Eminescu, poetul la care se manifestă într-un grad foarte înalt specificul nostru naţional este Bacovia. E o afirmaţie plină de adâncime şi de tâlc, caracteristică pentru dezvoltarea poeziei româneşti luată în totalitatea ei.

S-ar putea ca tocmai aici, în extraordinara naturaleţe — ceea ce am voit a arăta în analiza întreprinsă mai sus —, altfel spus: în simplitatea rafinată cu care se manifestă sentimentul, emoţia estetică îmbrăcând înfăţişări perfecte pentru ochiul minţii, să stea secretul artei lui Bacovia, cauza pentru care el este astăzi din ce în ce mai gustat şi mai admirat, observăm, în particular, mai ales de tineri.

Şi totuşi, poezia *Liceu* este o poezie ocazională. Ea a fost scrisă nu la comandă — lucrul nu are nevoie de nici o demonstraţie specială —, ci într-un moment anume, rememorativ pentru poet, solemn am zice, momentul regăsirii peste ani a *cimitirului* în care-şi îngropase tinereţea pierdută pentru totdeauna. Elementul social *datează* numai, *particularizează* starea de spirit *bacoviană* în această scriere. El este complementul general-universalului, al permanenţei umane dintotdeauna, care se autocontemplă în perspectiva trecerii ireparabile a timpului. Astfel, ivită dintr-un loc şi dintr-un timp foarte precise — liceul din oraşul Bacău, a cărui clădire se poate vedea şi azi —, poezia *Liceu* de Bacovia transcende, devine o contrarealitate sau, altfel spus, o realitate în spirit, în anume chip mai trainică decât cea materială de la care a pornit procesul.

Pe Bacovia îl înţelegem şi îl admirăm pentru faptul de a fi arătat lumii o faţă a ei, crudă, extrem de adevărată. Îl admirăm şi îl iubim pentru *omenescul* simţirii. Îndărătul melodiei cuvintelor lui descoperim cu uimire simplă *Omul,* ne descoperim adică pe noi înşine, în latura „bacoviană“ a sufletului nostru.

Tudor Arghezi

BELŞUG

Poezia *Belşug* este un imn de slavă şi totodată un cântec ce aduce a rugăciune, închinat truditorilor pământului. Din acest punct de vedere, aşezarea ei de către poet în ciclul *Cuvinte potrivite,* apărut în 1927, este perfect îndreptăţită. Versurile din celebrul *Testament* care prefaţa volumul:

Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani

nu vor să însemne — cum greşit s-ar crede, dacă le-am interpreta numai în litera lor — saltul calitativ de la o generaţie la alta, de la ţăran la intelectual, pentru că producătorii bunurilor materiale sunt, în fond, simultan, şi producătorii bunurilor spirituale. Ideea e vizibilă mai cu seamă în poezia *Caligula,* din acelaşi grup al *Cuvintelor potrivite:*

Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile-albastre,
Noi le ţinem, noi le strângem, cei căzniţi, urâţi şi goi,

dar şi în *Plugule,* scrisă mult mai înainte, bunăoară în strofa:

S-a-ndătinat copilul cel pitic
Să are şi să strângă avuţie.
Osânda şi-a schimbat-o-n bucurie,
Clădindu-şi slăvi şi veacuri pe nimic.

O primă constatare care se impune în legătură cu poezia ce ne propunem să analizăm este că, printr-un procedeu poetic

specific lui Arghezi, titlul de *Belşug* nu corespunde întru totul conţinutului celor cinci strofe. După toate dicţionarele limbii române, *belşug* înseamnă *abundenţă, cantitate mare de bunuri materiale, prisos,* lucruri despre care nu este vorba în această poezie. Rămâne evident, în lumina celor constatate anterior, că titlul se referă la bunurile spirituale pe care le implică munca omului de la ţară, a plugarului. Faptul se poate constata din chiar prima strofă, o imagine rodiniană în cuvinte:

El singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n ţară, de la vatră.
Când îi priveşti împiedicaţi în fier.
Par, el de bronz, şi vitele-i de piatră.

O trăsătură fundamentală a poeticii argheziene este constituirea plastică a imaginilor, spre deosebire de mulţi poeţi de dinainte de dânsul şi dintre contemporani, care puneau accentul mai mult pe muzicalitate. „Spiritualizarea“ muncii ţăranului este sugerată oarecum cu mijloacele picturii: *brazda,* pornită *de la vatră,* din prim-planul tabloului, urcă spre *cer,* adică spre linia orizontului şi a adâncului perspectivei. În celelalte două versuri, contemplarea omului, a vitelor şi a uneltei trezeşte imaginea unei statuarii grandioase, lucrată în piatră şi bronz. Evident, apropierea de artele picturii şi sculpturii este un simplu procedeu de comparaţie în discutarea textului. Poet mare, Arghezi rămâne unul dintre cei mai autentici artişti ai cuvântului şi adâncimea, frumuseţea odată cu ea, stă în măiestria limbajului, în încărcătura de noi şi inedite semnificaţii acordate verbului. Adverbul *singuratic* are înţelesuri multiple: *singur, unic, neştiut de nimeni;* substantivul *vatră* sugerează vechimea poporului şi statornicia; verbul *a împiedica,* urmat de complementul *în fier,* duce gândul la munca istovitoare a unui condamnat. Există apoi o mare economie de mijloace sintactice, bazată pe pendularea egală a frazei, în fiecare distih, unde fiecare al doilea vers este construit prin enjambement: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda“ — propoziţie principală; invers, în distihul al doilea — acum în primul loc vine subordonata temporală: „Când îi priveşti

împiedicaţi în fier“, urmată de principalele coordonate: „Par, el de bronz, şi vitele-i de piatră“ (unde trebuie numaidecât observat că predicatul *par* serveşte de numitor comun pentru ambele propoziţii, în vederea aceleiaşi economii şi simetrii a strofei, marcată fiind această simetrie prin alternarea rimei masculine cu cea feminină: *cer — fier, vatră — piatră.*)

În cea de-a doua strofă ne întâmpină enumeraţia: „Grâu, popuşoi, săcară, mei şi orz“ şi constatarea categorică: „Nici o sămânţă n-are să se piardă“. De *belşug,* în înţeles de abundenţă, iarăşi nu poate fi vorba, şi e clar de tot că enumeraţia semnifică din nou spiritualizarea. Că este aşa o dovedeşte această extraordinară imagine, tipic argheziană, în care se sugerează comunicarea dintre terestru şi astral:

Săcurea plugului când s-a întors.
Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă.

De remarcat, tot aici, uşoarele abateri de la normele limbii literare prin dialectalismele *săcară* (în loc de *secară), popuşoi* (în loc de *păpuşoi,* eventual *porumb)* şi *săcurea* (pentru *securea*), menite să sugereze vechimea îndeletnicirii agricole pe întreg teritoriul românesc. (De observat, încă, fenomenul prezenţei vocalei *ă,* în loc de *e,* după consoanele dure — în exemple ca cele de mai sus — caracteristic graiului moldovean, transilvan, dar şi oltean de nord, din ţinutul Gorjului, locul de origine al părinţilor poetului.)

Strofa a treia poate servi de argument pentru a demonstra faptul că un mare poet, precum Arghezi, ivit în pragul secolului al XX-lea, a cărui primă jumătate o domina prin creaţia sa, nu poate fi clasificat printre sămănătorişti sau printre gândirişti, curente literare îndeajuns de influente, primul la momentul 1900, cel de-al doilea în perioada interbelică. Munca ţăranului nu e deloc idilică; pământul se munceşte greu. Strofa este, în consecinţă, dominată de adverbele-complemente de mod: *ager, cu duşmănie, cu nădejde, rotund.* În anume chip, această a treia strofă marchează punctul de vârf prin care trebuiau afirmate

măreţia şi frumuseţea muncii dure. Se poate observa, din punctul de vedere al dispunerii accentelor prozodice, şi o anume gradaţie întru cât priveşte primele silabe din fiecare dintre cele trei catrene: „El, sin-gu-*ra*-tic..., *Grâu,* po-pu-şoi... *A*-ger, o-*ţe*-lul...“: (⍷⏑⏑⍷⏑//⍷⏑⏑⍷ // ⍷ ⏑ ⏑ ⍷), troheii de început de strofă reliefând, rând pe rând, omul, obiectul muncii şi unealta.

Dimpotrivă, iambii din capul celorlalte două catrene, mai potriviţi stărilor pur lirice, fac trecerea spre spiritual, privind acum lucrurile pe ansamblul poeziei: „Din *plo*-pul *ne*-gru..., E-o tă-*ce*-re... (⏑– ⏑– ⏑// ⏑ ⏑ ⏑ ⍷ ⏑). Imagistica se bizuie pe aceeaşi putere de impresionare plastică: noaptea se desface *lină* din *plopul negru,* ca dintr-un caier, care este însă „urzit cu fire de lumină“ (pură abstracţie impresionistă: nu mai suntem în epoca lui Alecsandri, când plopul forma un element de pastel şi atât: „Ca fantasme albe plopii, înşiraţi, se pierd în zare“):

> Din plopul negru, răzimat în aer,
> Noaptea, pe şesuri, se desface lină,
> La nesfârşit, ca dintr-un vârf de caer,
> Urzit cu fire de lumină.

Cea de-a patra strofă prepară atmosfera de mister prin care suntem introduşi în final, final prin care se atinge maximum de spiritualizare:

> E o tăcere de-nceput de leat.
> Tu nu-ţi întorci privirile-napoi.
> Căci Dumnezeu, păşind apropiat,
> Îi vezi lăsată umbra printre boi.

Cu aceasta, ne apropiem de ceea ce putem numi ideea de Providenţă în poezia lui Arghezi, uimirea poetică în faţa marelui mister al existenţei, pe care o aflăm în atâţia din *Psalmi,* în *Duhovnicească, Între două nopţi* etc. Atitudinea nu este deloc aceea a unui mistic, împăcat cu dogma creştină, cu sentimentul că existenţa divinităţii nu poate fi pusă la îndoială. Arghezi încerca o continuă îndoială, o nelinişte, cum mărturiseşte într-unul din *Psalmi:*

Ca-n oglindirea unui drum de apă
Pari când a fi, pari când că nu mai eşti;
Te-ntrezării în stele, printre peşti,
Ca taurul sălbatec când s-adapă.

În finalul poeziei *Belşug,* poetul are sentimentul întrezăririi principiului divin, deloc în sens mistic, ci — asemeni romanticilor panteişti, mai complicat totuşi, mai modern — în sfinţenia muncii, a vieţii diurne, în infinit de complicatele raporturi dintre lucruri. Sentimentul acesta al *întrezăririi* pentru o clipă se reflectă, de altminteri, şi în chipul cum e constituit, în ultima frază, anacolutul, ca în vorbirea populară şi ca în vechile scrieri: „Căci Dumnezeu, păşind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi“.

TINCA

Coşul ei cu soare,
Proptit în şold, pe cingătoare,
Ducea snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte,
Şi garoafe de noapte.
În sânul ei ca mura
Îşi pironeau căutătura
Domnii zvelţi din jurul mesii.
— „Cine mai ia florile miresii?“

Fă, Tinco, fă! papucii de mătase,
Mărgelele, cerceii nu ţi i-a dat Năstase —
Şi-n fiecare deşti câte-un inel
Nu ţi l-a strâns, cu mâinile lui, el.

Cine ţi-a frământat carnea de abanos
Şi ţi-a băut oftatul mincinos?
Cui i-ai dat, fă, să ţi-o cunoască
Făptura ta împărătească?

Cine ţi-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine ţi-a scos cămaşa, ciorapul?

Cine ţi-a îngropat capul
Nebun,
În braţele lui noduroase, păroase,
Şi te-a-nfrigurat fierbinte până-n oase?

Tu n-ai voit să spui
Nimănui
Unde înnoptai,
Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!

Vezi, Năstase osânditul
Nu te-a pătruns decât o dată;
Şi-atuncea toată,
Cu tot cuţitul.

Tinca este o *poveste* — o ... nuvelă, dacă vrem — despre crima pasională a lui Năstase, „osânditul“, căruia rapsodul îi este purtătorul de cuvânt. Ţiganca cea frumoasă, florăreasa, este ea însăşi o floare... de mucegai, minune a lumii răsărită la periferie: „Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi“, va spune Arghezi în *Testament,* perfect conştient de extraordinara înnoire adusă în limbajul poetic. Este o prejudecată stupidă şi o gravă eroare, o nedreptate adusă idiomului naţional, să clasifici vocabularul în cuvinte „frumoase“ şi în altele „urâte“, neprielnice poeziei. Totul depinde de context, de meşteşugul alăturării culorilor (Arghezi este cel mai mare poet pictor al nostru; în timp ce Eminescu sau Bacovia sunt mai curând muzicali), prin care un biet bordei de mahala, ori o frânghie cu rufe întinse la soare, pe malul Lacului Tei, transcend spre un tablou de geniu, pe care l-ar putea zugrăvi un Luchian. *Omenescul* adânc trece înaintea a toate şi a tot. Frumuseţea Tincăi robeşte: ea poartă un „coş cu soare“, plin adică de margarete sălbatice („snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte“) şi „garoafe de noapte“, şi mai are sânul „ca mura“, ţigancă fiind. Ca atare, nu i te poţi adresa decât cu „*Fă,* Tinco, *fă*!”. Atât de frecventul, popularul, expresivul şi „suburbanul“ (în înţeles major) apelativ, de Arghezi a fost introdus mai întâi în poezia românească, de la nivelul literaturii zise „culte“, căci în cea populară şi

lăutărească exista de multă vreme. Ea poartă cercei şi mărgele, câte un inel în fiecare „deşti“ *(deget* ar fi fost imposibil în context!), câte un inel, nu se mai ştie de cine dăruite. Deoarece oftatul ei este „mincinos“ şi Năstase fierbe, chiar şi în puşcărie fiind, de mânie că nu ştie cine i l-a „băut“, cine „i-a frământat carnea de abanos“, cine s-a bucurat de „făptura ei împărătească“. Se va zice, poate, că ne dedăm la o *descriere* a textului. Nu avem această intenţie! Şi, dacă asta se înţelege, înseamnă că nu ştim să ne exprimăm cum trebuie. Voim doar să punctăm „coloratura“ limbajului poetic arghezian, cu totul inedit, original, în întregul ciclu al *Florilor de mucigai* (la loc de cinste stând şi alte bucăţi antologice: *Pui de găi, La popice, Ion Ion, Fătălaul, Candori, Sici, bei, Rada)*. Aşa, spre exemplu, excepţionalul vers, ce-şi află asemănare, prin francheţea lui superbă, numai în „divina“ (la propriu şi la figurat) *Cântare a cântărilor* din Sfânta Scriptură:

„Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai“.

Arghezi nu scrie în vers „clasic“, după cum nu are nici „stil frumos şi antic“. Dar nu practică nici versul aşa-zis „liber“ sau „alb“, precum atâţia dintre modernii care au urmat lui Lucian Blaga. Rima este la el de rigoare, însă vine totdeauna într-o subtilă combinaţie cu ritmul, combinaţie dictată de necesitatea expresiei celei mai nimerite subiectului, témei. Versurile, mai lungi sau mai scurte, sunt de fiecare dată altfel dispuse, urmând rostogolirea cât mai firească a debitului verbal, mai totdeauna de o irepresibilă, fermecătoare oralitate. Exemplul (echivalent sau, poate, chiar întrecut numai în *Blesteme* sau în *Fătălăul)* cel mai potrivit îl putem afla şi în piesa analizată aici. Strofa, cu propoziţiile şi cuvintele de neclintit, se structurează în funcţie de avalanşa întrebărilor „osânditului“ Năstase care şi-a încredinţat obida, „povestea“ sa de criminal, poetului. Versurile au dinamică tumultuoasă, precipitată la maximum, „povestitorul“ confundându-se definitiv cu „eroul“ său. Ele se cer recitate, după cele două întrebări „retorice“ de la început, într-un fel de accelerando furibund:

Cine ţi-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine ţi-a scos cămaşa, ciorapul?
Cine ţi-a îngropat capul
Nebun,
În braţele lui noduroase, păroase,
Şi te-a-nfrigurat fierbinte până-n oase?

Respingând-o, în numele „măsurii de aur a lirei" şi a superbei „ode pindarice", Ion Barbu taxa poezia lui Arghezi drept „anecdotică", „depresivă, de spovedanie şi atmosferă", fără a lua în seamă că, chiar începând cu Homer, dar mai cu seamă de la François Villon încoace, se poate realiza lirismul cel mai pur printr-o extraordinară concentrare a epicului. Cum se întâmplă şi în această poezie a lui Arghezi şi ca în majoritatea celor incluse în ciclul *Flori de mucigai,* publicate în anul 1931.

Vasile Voiculescu

ÎN GRĂDINA GHETSEMANI*

Iisus lupta cu soarta şi nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ţinând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură...
Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.

În apa ei verzuie jucau strelici[1] de miere
Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă...
Dar fălcile-ncleştându-şi cu ultima putere,
Bătându-se cu moartea, uitase de viaţă!

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii
Şi uliii de seară dau roate după pradă.

Odată cu mai toţi tradiţionaliştii afirmaţi plenar în epoca *Gândirii* din deceniul al treilea, de la Ion Pillat, Adrian Maniu şi Nichifor Crainic, Lucian Blaga şi Radu Gyr, Vasile Voiculescu este *şi* un poet religios. Culegerea *Poeme cu îngeri* (1927) este definitorie în acest sens. Însă această trăsătură a temperamentului său poetic o putem detecta şi mai devreme, bunăoară

---

* *Poezii,* I, E.P.L., 1968.

[1] *Strelici* sau *stârlici,* s.m. *(pop.)*: Pată de culoare roşie, apoi vânătă, care apare uneori pe pielea oamenilor greu bolnavi, înainte de moarte; aici sensul e mai curând: fărâme, părticele, fragmente.

chiar în compunerea de faţă, *În grădina Ghetsemani,* inclusă în volumul *Pârgă,* apărut cu şase ani mai înainte, în 1921, la Editura Cartea Românească. O descoperim apoi ca o permanenţă pe tot parcursul creaţiei lui V. Voiculescu. Postumele apărute în volumul *Gânduri albe* (Cartea Românească, 1986), la 22 de ani de la moartea scriitorului, sunt cu totul edificatoare în sensul că ne aflăm în faţa celui mai mare poet religios din întreaga literatură românească, de la Dosoftei şi I. Heliade Rădulescu până la contemporanul nostru Ioan Alexandru.

Deosebit de preţioase pentru înţelegerea cât mai adecvată a operei lui V. Voiculescu, în general, şi a poeziei ce ne propunem să o comentăm aici, în special, sunt cele spuse în *Confesiunea unui scriitor şi medic,* adresată studenţilor de la Facultatea de Teologie a Universităţii din Bucureşti, în 1935, după modelul celor organizate, tot cam pe atunci, de profesorul Dimitrie Caracostea la Facultatea de Litere şi Filozofie. *Confesiunea* a fost publicată în revista *Gândirea* (anul XIV, oct., 1935; vezi şi *Gânduri albe,* op. cit., p. 447). Iată câteva pasaje edificatoare:

„Sunt născut la ţară, ceea ce socotesc că e cel mai mare noroc din viaţa mea. Părinţii mei, oameni simpli, au fost pioşi, de o credinţă neabătută de nici o clipă de şovăire sau de îndoială. Practicanţi moderni, fără habotnicie, religia a fost însă pravila, enciclopedia vieţii lor practice. În casa noastră s-a citit mult, mai ales cărţile religioase şi rituale. *Biblia* cu *Vechiul şi Noul Testament, Vieţile sfinţilor,* mineele pe care le împrumutam de la biserică [...]. Teatrul nostru cel mai scump erau liturghia şi serviciul religios din fiecare duminică şi sărbătoare, mai ales după ce descoperisem sensul ascuns al tuturor gesturilor şi aluziilor liturgice. Mai desfătătoare decât orice gală de operă, din câte am văzut de atunci încolo, mi-au rămas deniile Paştilor, cu marea şi minunata Vinere, când cântam prohodul...“

Şi nu numai în planul pur afectiv al rememorării copilăriei din Pârscovul natal („Sufletul nostru, măcar în copilărie, prinde, fără să ştie, în placa lui sensibilă, pe Dumnezeu“ — ni se mai spune în aceeaşi *Confesiune) —,* ci chiar în cel reflexiv, al omului matur care caută o justificare riguros logică a comportării lui

ca artist. Vecinătatea lui Blaga, Nichifor Crainic, Nae Ionescu, chiar Petre Ţuţea se simte numaidecât în ceea ce s-a numit „organicismul ortodoxist“. Cităm iarăşi din amintita sursă:

„M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios, şi îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aş fi religios. Dumnezeu este simplu pentru cine-l prinde dintr-o dată[..]. Fericiţi cei ce nu au nevoie de logaritmi mistici sau religioşi ca să-l afle pe Dumnezeu. Ce simplă e credinţa! Domnilor, iertaţi-mi îndrăzneala, dar aş pune între fericirile de pe munte şi pe aceasta: fericiţi câţi se nasc credincioşi. Despre unul ca acesta a spus Domnul prin gura psalmistului: „Încă din pântecele maicii tale te-am ales“.

În grădina Ghetsemani este un poem-icoană închinat Fiului Omului, Patimilor lui Iisus. Poezia poate foarte bine intra într-un grup tematic anume conturat, odată cu alte bucăţi similare, precum *Iisus pe ape, Pregătiri pentru cină, Cina cea de taină* şi altele, apărute în *Poeme cu îngeri.* „Rugăciunea din Grădină“ este un tablou mural frecvent în aproape toate bisericile, situat de obicei pe peretele din stânga catapetesmei, sub celelalte panouri mari înfăţişând „Răstignirea“ şi „Învierea“. Grupul pictural îşi are punctul de origine al ispiraţiei, ca şi poezia lui Voiculescu, în aceste versete din *Noul Testament:*

„Şi după ce au cântat laude au ieşit la Muntele Măslinilor [...]. Atunci Iisus a mers împreună cu ei la un loc ce se cheamă Ghetsemani şi a zis ucenicilor: şedeţi aici până ce Mă voi duce acolo şi Mă voi ruga [...] Şi mergând puţin mai înainte a căzut cu faţa la pământ, rugându-Se şi zicând: „Părintele Meu, de este cu putinţă, treacă de la Mine paharul acesta! Însă nu precum voiesc Eu, ci cum Tu voieşti“ [...] Şi iarăşi ducându-Se a doua oară S-a rugat, zicând: „Părintele Meu, dacă este cu putinţă, să treacă acest pahar, ca să nu-l beau, facă-se voia Ta...“ (Matei, 26, 39).

„Şi ieşind S-a dus după obicei în Muntele Măslinilor, şi ucenicii L-au urmat. Şi când a sosit în acel loc le-a zis: Rugaţi-vă, ca să nu intraţi în ispită. Şi El s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră şi îngenunchind Se ruga, zicând: „Părinte, de voieşti, treacă de la Mine acest pahar. Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă“. Iar un înger din cer s-a arătat şi-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor Se

ruga. Şi sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ“ (Luca, 22, 39—44).

Puterea emoţională a versurilor la care ne referim, ca de altminteri şi a versetelor biblice citate, stă în *omenescul* suferinţelor lui Iisus, Fiul Omului. Dacă este adevărat că Iisus a fost Dumnezeu, de o fiinţă cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt, dacă a fost Atotputernic, atunci s-ar părea că „paharul“ (metafora pentru patimile, răstignirea şi moartea care îl aşteptau în următoarele două zile după Rugăciunea din gradină) putea fi băut cu seninătate deplină. Iisus însă — şi aici intervine elementul *ortodox,* autohton, ţărănesc şi românesc totodată — a fost să fie făcut om, cu voia Tatălui, om ca toţi oamenii, nu numai Dumnezeu, „lupta cu soarta şi nu primea paharul/ Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea.../ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul“, la vederea grozavei cupe, pe care „o mână nendurată“ i-o întindea implacabil. Băutura era „infamă“ şi setea *omenească* „uriaşă“. Omul-Dumnezeu (sau Dumnezeu prefăcut în Om, pentru iertarea păcatelor omenirii) lupta cu moartea năprasnică, cu suferinţa, dar ştia că în „apa verzuie“ cu otravă, sub venin, se afla dulceaţa izbăvirii în chip de „strelici“ de „miere“ (pete galbene; V. Voiculescu se caracterizează adesea prin faptul că introduce regionalismele cele mai neaşteptate în poezie, dar şi în proză). Asociaţia *venin-dulceaţă,* altfel interpretabilă mai curând în sens profan, o găsim şi în *Testamentul* lui Arghezi: „Veninul strâns l-am preschimbat în miere/ Lăsând întreaga dulcea lui putere“. În acelaşi chip, poate, puterea omenească în suferinţă şi dumnezeirea lui Iisus transformă paharul cu otravă în *dulceaţă,* altcum spus, *euforia* spiritului pătimirii pentru mântuirea lumii.

Poemul-icoană, cum am numit compunerea *În grădina Ghetsemani,* are şi o uşor perceptibilă tentă epică (dată de pasajele deja citate din *Noul Testament),* în cele patru catrene care îl compun. Lucrul se poate observa lesne şi din predicatele verbale puse la imperfect: *lupta, nu primea, curgeau, stârnea*

(strofa I), *se cobora, ducea, sta, nu voia* (strofa II), *jucau, simţea* (strofa III), *se frământau, păreau, treceau, dau* (strofa IV). El rămâne însă întâi de toate „icoană“, prin puternica impresie plastică, prin culorile sumbre, noptatice, sub început de furtună, cu punctul central al tabloului în „paharul cu otravă“, spre care sunt aţintiţi ochii Omului-Dumnezeu care se roagă fierbinte, cu lacrimi de sânge. În toate picturile-fresce din biserici care înfăţişează „Rugăciunea din grădină“, *Paharul* figurează obligatoriu — simbol al suferinţei de neînlăturat — înconjurat de raze luminoase, element mistic-miraculos, net desenat, suprapus tenebrelor din jur. Strofa ultimă vine să încadreze ca o ramă excepţionalul eveniment-tablou. Natura, asemeni unui acord muzical în gamă minoră, vine cu învălmăşeli prevestitoare de furtuni: măslinii de deasupra se frământă necontenit, „fără tihnă“, părând că „vor să fugă din loc“, să nu mai fie martorii tragicului moment, în timp ce „vraiştea grădinii“ (alt element lingvistic regional tipic voiculescian) este străbătută de misterioase „bătăi de aripi“ (de demoni sau de îngeri?), iar ulii de pradă „dau roată“, adulmecând moartea.

„Paharul“ chinurilor la care va fi supus Iisus, după Rugăciunea din grădină — devenit metaforă comună în limba română, în cea veche îndeosebi (vezi în *Divanul* lui Cantemir: „paharul vieţii“ şi „paharul morţii“) — se asociază în viziunea lui Voiculescu şi cu „Graalul“, paharul, spune legenda, din care Iisus ar fi băut la Cina cea de taină. Tot legenda mai spune că în acest pahar, păstrat ca o relicvă, Iosif din Arimateea ar fi cules picăturile de sânge de sub crucea Răstignitului. Paharul devine astfel Sfântul Graal, simbol al purităţii creştinismului. Cum bine se ştie, a rămas celebru, în literatura medievală, poemul *Perceval sau Povestea Graalului* de Chrétien de Troyes (cca 1130 — cca 1195), continuat, în cursul secolului al XIII-lea, de mulţi alţi trubaduri, romanul cunoscând astfel o imensă popularitate, graţie caracterului sacralităţii sale şi cavalerismului de care e impregnat. El a inspirat puternica operă, *Parsifal,* lui Richard Wagner, reprezentată la Bayreuth în 1882, simbolizând acum lupta

omului cu el însuşi, cu păcatele lui şi ale altora dintre semeni, aşa cum Parsifal-Perceval aflase cândva mult râvnita „Via crucis“ a mântuirii depline. Facem aceste consideraţii anume spre a se vedea continuitatea şi *adâncirea* sentimentului religios în poezia lui V. Voiculescu, pe întreg parcursul carierei lui poetice. Iată, drept argument, poezia *Graalul,* scrisă, cum reiese din datarea foarte exactă *(duminică, 13 ianuarie 1952, Bucureşti),* la peste trei decenii de *Grădina Ghetsemani:*

Unde tânjeşte, Doamne, acum Graalul
De dumnezeiescul tău sânge plin?
Ce alt Amforthas pângăreşte pocalul
Slujit de Parsifal şi Lohengrin?

Zadarnic de-o viaţă bat lumea năucă,
Munte cu munte, năzuind spre cer,
Nu-l aflu. Trimite lebăda să mă ducă
Mă leg pân-la moarte să-i stau cavaler.

Lui Klingsor vrăjmaşul să-i smulg fără teamă
Lancea din braţu-i răufăcător...
Dar tot mai slab, tot mai departe aud cum cheamă,
Cum cheamă Graalul un mântuitor...

Tu-l cauţi prin lume? Ci Graalul e-n tine...
Munţii din harul lui urci:
E inima! tainic potir pus de mine...
Şi-n loc de paznic, tu-i eşti Amforthas, tu Klingsor, şi-l spurci.

Am făcut această referire—relaţia dintre cele două poezii cu caracter religios — spre a demonstra legătura foarte strânsă dintre amintirile copilăriei de la Pârscov, altfel spus *tradiţionalismul creştin ortodox* şi românesc, şi elementele de cultură ale artistului, fie ele şi de domeniul catolicismului mistic medieval şi apusean. Pentru că, încă o dată — *modern* fiind — acest *homo religiosus* care este poetul V. Voiculescu înţelege creştinismul de la nivelul filozofic cel mai înalt, totodată în chiar spiritul Evangheliei lui Hristos: *Dumnezeu nu se află în*

altă parte decât în noi înşine! Unde se află împărăţia cerurilor despre care ne tot vorbeşti? L-ar fi întrebat fariseii şi saducheii pe Iisus. Nu în altă parte, nefericiţilor şi neînţelegătorilor, le-ar fi răspuns El, decât *în voi înşivă*! Rămâne doar să ştiţi a o descoperi.

În chip foarte sigur, V. Voiculescu a fost un poet, un gânditor şi unul dintre puţinii oameni care nu numai credea în Dumnezeu, dar îl şi descoperise, cu cea mai mare certitudine: în el însuşi, în noi toţi, semenii lui, cei în stare a fi deopotrivă cu el, a-l înţelege adică.

CLXXX (26)*

S-a străduit natura ca omul să nu-i scape;
Iubirea îl urcase deasupra ei prea tare,
Şi-a-nmormântat-o-n carne... Din fundul oarbei groape
Eterna rădăcină spre ceruri dă lăstare.
Din sumbra putrejune cu viermii laolaltă
A mea-şi umfla toţi bulbii cu patimi de ruşine...
Dar adiaşi deodată tu, primăvară-naltă,
Şi izbucni, suavă, în chip de crin, spre tine.
La dulcea-ţi alchimie gunoiul se supune,
Sub părul tău de soare, şi-albastrul ochi deschis
Se prefăcu-n mireasmă spurcata stricăciune.
Tot ce fu somn şi beznă-i acum azur şi vis,
Şi-n slujba ta stau puse-n genunchi — să nu le cruţi —
Puternicele-mi viţii întoarse în virtuţi...

miercuri, 30 martie 1955

Prin păcatul originar, Natura sau Providenţa a „înmormântat“ Iubirea în „carne“, a încătuşat-o în teluric, din teama ca Omul să nu fie pe măsura ei. Din adâncimi, „din fundul oarbei groape“, din întunecata „putrejune“, vecină cu „viermii“, rădăcina „eternă“ a Iubirii „dă lăstare“ înspre „ceruri“. Impetuoşii „bulbi“ încărcaţi de „patimi de ruşine“ s-au transformat, „zbucnind,

* Numerotaţia latină indică ordinea sonetelor în continuarea celor shakespeariene; numerotaţia arabă redă pe a celor voiculesciene.

suav, în chip de crin“, la *adierea* „Ei“ (sau a „Lui“), „primăvară-naltă“. Alchimia „Ei“ (sau a „Lui“) „dulce” transformă „gunoiul“ şi „spurcata stricăciune“ se preface în „mireasmă“, „Sub părul tău de soare, şi-albastrul ochi deschis“. Iubirea cea mare purifică, somnul greu şi „beznele“ devin „azur şi vis“, viciile, cât de grele, sunt „întoarse în virtuţi“.

Aceasta-i, exprimată cu cuvintele noastre (fatal prozaice) spre a ne putea apropia cât de cât de sensul sonetului 26, ideea poetică din versurile citate. Este o idee poetică veche de tot, cel puţin cât lirica erotică a lui Dante şi Petrarca, cât filozofia platoniciană renascentistă, deloc lipsită de un fir senzualist cât de mic, trecută fiind o dată şi prin romanul cavaleresc medieval de tip *Tristan şi Isolda*.

Ea a cristalizat cel mal bine în extraordinarele sonete shakespeariene. Acolo însă, în cele 152 de *Sonnets,* publicate în 1609 de către Thomas Thorpe, la Londra, fără aprobarea autorului, *drama* triunghiului erotic (frumosul tânăr blond, contele de Southampton — „doamna cea brună“, Emilia Bassano — Shakespeare) este extrem de vie, reală. Poetul îşi cântă durerea de a fi înşelat de prietenul lui cel mai de preţ, de a fi înşelat cu cruzime, în acelaşi timp, de o femeie pe care nu ştia dacă mai mult o iubeşte sau mai mult o urăşte, Ura şi Iubirea fiind cele două extreme între care pendula tragic sufletul lui. *Impurităţile* erau multe în desfăşurarea acestui „roman“, concentrat într-un extras liric, cu nimic mai prejos decât oricare dintre operele dramatice ale marelui englez. Şi nu o dată Shakespeare se arată pe deplin conştient că prin arta lui — atât de mare încât depăşeşte cu mult graniţele Binelui şi ale Răului pământesc — a eternizat Iubirea: „Nici marmuri, nici sculpturi de aur grele/ Nu vor trăi cât mândrele-mi poeme,/ Iar tu vei străluci mai viu în ele/ Decât într-un granit mâncat de vreme“* = *Not marble, not the gilded monuments,/ Of Princes shall out-live this powerfull rime,/ But you shall shine more bright in these con-*

---

* *Apud* Shakespeare *Sonete,* traducere şi prefaţă de Teodor Bocşa. Editura Dacia, CIuj, 1974.

tents/ Then unswept stone, besmear'd with sluttish time“ (55); „Şi vei trăi prin harul penei mele,/ Oriunde-s guri şi-i răsuflare-n ele“ = *You still shall live (such vertue hath my Pen)/ Where breath most breaths, even in the mouths of men* etc.*

Este foarte puţin probabil ca în cazul lui V. Voiculescu (cercetări biografice în acest sens nu s-au făcut), să fie la mijloc un fapt de viaţă similar celui shakespearian. La poetul român, om al secolului XX, iubitor pătimaş al Frumoasei din vis, „fără trup, nici sânge“, Poezia, impulsul creator este pe de-a-ntregul *spiritualist.* Pur şi simplu, citind pe Shakespeare *a simţit* că poetul renascentist nu a dus până la capăt spiritualizarea Iubirii, îndrăznind (superb curaj!) să o facă însuşi, adăugând cele încă 89 de sonete proprii.

Din acest punct de vedere am putea, pe lângă sonetul 26, să le citām pe toate. Mai mult decât cele „originare“, shakespearienele, sonetele lui V. Voiculescu se cer citite toate, nefragmentar câtuşi de puţin, piesele completându-se organic unele pe altele în chipul cel mai firesc.

O altă trăsătură comună celor doi poeţi este lipsa de grijă cât priveşte înnoirile luate în sine. Voiculescu păstrează formele prozodice ale sonetului englez clasic, aşa cum le-au practicat în epoca elisabetană, în principal, Sidney, Spencer şi formidabilul său model, Shakespeare: 12 versuri cu rime încrucişate şi alte două (uneori în chip de concluzie) finale, detaşate, cu rima împerecheată.

În fond, Iubirea pură — şi la un poet, şi la celălalt — se identifică cu Arta supremă, cu Poezia, cântăreţul poate face abstracţie de *materialitatea* obiectului său iniţial. *Sonetul CCXXIX (75)* este un pandant revelator al celui pe care l-am comentat mai sus:

Nu-ţi spun nici un adio: cum n-ai mai exista...
Rămâi doar coaja celei pe care-o iau cu mine...
Ţi-am supt adânc esenţa şi te-am golit de tine...
Plec numai cu splendoarea şi frumuseţea ta;

---

* *Apud* Shakespeare, *Complete Works,* London, Oxford University Press.

Las ochii, falşi luceferi, şi iau privirea dragă,
Las buze reci de idoli şi iau sărutul lor,
Uit sânii, duc căldura şi forma lor întreagă,
Fur neagra avalanşă de păr când se dezleagă,
Din trup îmbrăţişarea de vrej ameţitor...
Zvârl inima stricată, ce-ţi şchioapătă alene,
Cu scopuri nepătrunse ţesute-n linguşiri
— Când prefăcute lacrimi, când râsete viclene —
Capcană-n chip de suflet ascunsă-n amăgiri...
Cu tot ce-am strâns din tine curat ca Prometeu,
Am să te-alcătui altfel, dar suflet îţi dau eu.

luni, 31 decembrie 1956

Ceea ce pune pe gânduri cu atât mai mult cu cât am interpretat în direcţie strict spiritualistă *Sonetele* este existenţa în scrisul lui V. Voiculescu a unui senzualism erotic îndeajuns de abundent, acut în anumite momente, aparent în contradicţie cu blânda lui religiozitate creştină. Am zis „aparent", pentru că, dacă stăm să ne gândim bine, Biblia însăşi conţine, o ştim cu toţii, celebra *Cântare a cântărilor,* cel mai senzual şi erotic text din câte cunoaştem. Poezie de cea mai pură esenţă, totodată! (Dacă, se înţelege, posedăm rafinamentul şi cultura necesară — trebuie să facem totuşi această remarcă, date fiind moravurile între care trăim! — de a deosebi între poezia senzualismului erotic şi urâta, respingătoarea pornografie.) Se cunoaşte de asemeni, de la Boccaccio până la Arghezi, *contrastul* frumos-poetic dintre ascetismul religios şi iubirea dintre bărbat şi femeie, iubirea carnală, iubirea cu... păcat.

V. Voiculescu a înţeles adânc cea dintâi lege a naturii, cântată, la noi, mai întâi de I. Budai-Deleanu, şi a scris poezii dintre cele mai frumoase pe această temă. Iată, spre exemplu, acest *Cântec de dezbrăcare:*

Câţi îngeri de mătase ai de pază?
Când zboară-n laturi fragedul lor stol,
Ies sâni şi braţe, rază după rază,
Din vistieria trupului, domol.

Mai lin ca aştrii coapse-mpăcate
Rotunde legi scriu, boiul când îţi culci,
Cum vii din carne şi din eternitate
Întreagă, miez de adevăruri dulci.

Deschei o stea şi norii despresoară
Cerescul pântec, cald, cu arcuiri,
Lacteea cale a pulpelor coboară
Spre zodiile gleznelor subţiri.

Stihia-ţi pură, albă se arată:
Calc nor şi îngeri, goală li te rump,
Lung să-ţi sărut şi să cuprind deodată
Tot adevărul trupului tău scump.

Piesa face parte din culegerea *Urcuş* (1937), ca şi *Fata din dafin,* din care mai cităm aceste două strofe:

Te dezgolesc şi-n braţe îţi strâng rotunda noapte,
Lumina cărnii pipăi cu degete de orb
Şi mâna, ospătată cu sâni, culege şoapte,
Tot trupul cu migală de mângâieri să-ţi sorb.

Lucizi, genunchii candizi mai stăruie-n răscoală,
Descui blândul lor lacăt cu chei de dezmierdări,
Minunea jăfuită să nu rămâie goală,
Te-acopăr cu horbotă de sărutări.

Am mai putea reproduce şi alte multe strofe similare deoarece cu poezia lui Voiculescu (pictorul în cuvinte) ne aflăm în preajma marilor maeştri ai plasticii interbelice, neîntrecuţi de nimeni până acum, faimoşi şi în plan mondial. Mai cităm din *Bacantă dansând (Destin, 1933):*

Începe să culeagă văzduhul cu piciorul,
Lumina între pulpe deschide ochii vii:
În alba colivie a coapselor mlădii,
O neagră porumbiţă se zbate şi-şi ia zborul.

şi din culegerea cu şase ani mai încoace, *Întrezăriri* (1939), din bucata *Te înalţ:*

Te înalţ din carne, frumuseţe pură;
Te desprind din coapse moi, desăvârşire;
Viu soseşte la mine dincolo de fire,
Zâmbet al veciei sprijinit pe-o gură.
………………………………
Pe femeia goală altoiesc zeiţa,
Mângâi lung tiparul formelor eterne...
Dar o tresărire mi-a trezit arşiţa
Şi-ncovoi grumazul visului în perne.

Am putea cita, dacă ne-ar permite spaţiul, şi din *Povestiri,* din încărcata de erotism *Sezon mort,* de exemplu, sau şi din mai şocantele pagini din *Ispitirile părintelui Evtichie,* toate foarte... picturale, adevărat coşmar breughelian la un Sfânt Antonie închipuit de V. Voiculescu.

Numai că, pretutindeni — desigur, mai mult decât în „primitiva", „naiva" *Cântare a cântărilor* biblică — , poezia erotică a cărnii, oricât de frumoasă, e văzută de V. Voiculescu *sub specie aeternitatis,* vremelnică floare suavă înlănţuită în lut, cum citim în *Trupul, cetate* a *timpului (Urcuş,* 1937):

Demoni prinşi în zăvoarele spermii
Trântite-ntr-o noapte fără de veste,
Strigă: „dincolo aburi, dincoace viermii".
Dar sufletul sfânt desculţ trece lin peste.

Dar chiar şi în *Ultimele sonete...* — căci, pentru a le înţelege mai bine sensul, deja arătat, am făcut acest scurt excurs în specificul eroticii voiculesciene — acuitatea senzorială e prezentă la tot pasul, într-un contrast mai strâns totuşi cu spiritualul pe care vine să-l potenţeze: poetul aşteaptă de la iubire „un farmec mai sus ca o izbândă,/ Nu bruta-ncoronare a sângelui aprins" (CLVI); „Mă-nfăţişez cu duhul, nu te sărut pe gură,/ Plecat ca peste-o floare, te rup şi te respir ..." (CLVIII); „Din spulberul iubirii atât doar mai pot strânge,/ Să-mi fac un ştreang, eu

singur, cu fragedele-ţi rochii“ (CLXIII); „Acolo, sus, păcatul n-ajunge nici ca gând,/ şi viţiul nu suie nici în închipuire“ (CLSXII); „Sunt psalmii mei de taină o rugă necurmată,/ În ei am pus Iubirea lângă Eternitate“ (CLXXVI); „Cât mi-eşti de drag atuncea! Cum îţi iubesc minciuna!/ Întreg te afli-acolo, tu cel adevărat,/ Tu candid plin de viţii, amestecând întruna/ Păcatul ce luceşte ca aurul curat...“ (CLXXXI); „Eterna Artă, suverana Moarte.../ Azi, fericite, ele nu mai sânt/ Fărâmiţate-n lume şi răzleţe:/ Din cer, din iad, de pe întreg pământ/ S-au strâns în geniala-ţi frumuseţe./ Când ţin la piept făptura-ţi luminată,/ Le-mbrăţişez pe câtetrele-odată...“ (CLXXXII); „De-atunci mă zbat şi suflu, văpaia să-i sporesc,/ Să ardem împreună de-acelaşi foc ceresc“ (CXVIII) etc.

Gândul platonician se identifică, la Voiculescu, cu concepţia adamică, biblică. Mai înainte de a fi scris *Ultimele sonete...,* cânta *Androginul* (titlul unei poezii din culegerea *Întrezăriri,* tipărită în 1939), succedaneu de altminteri (sau poate antecesor) al îngerilor:

Ţin cumpăna-ntre suflet şi-ntre carne.
Drept chezăşie limpede-a puterii
Că patimile n-au să mi-o răstoarne,
Port amândouă cheile plăcerii.

Astfel nu simt nici junghiul dezbinării,
Nici jugul dorului şi nici fierbintea
Crucificare a împreunării,
Ci pururi zămislesc numai cu mintea.

Îngemănând potrivnice silinţe,
Cobor zâmbind din alba-ntâietate,
Din soiul unic fără de seminţe,
Închis în pura mea deplinătate.

Prefigurez un gând zeiesc al lumii
Ce-şi dibuie pe forme bucuria
Şi răsădeşte-n moliciunea hulii
Tăria tainei mele, fecioria.

Aceste versuri îşi au un ecou, o corespondenţă revelatoare, sub semnul aceleiaşi idei platoniciene, a idealului frumuseţii omeneşti pure (care, cum am văzut, nu intră nicidecum în contradicţie cu creştinismul), în altele scrise la distanţă de aproape două decenii, ca sonetul CCXIV, bunăoară:

De ce numai pe tine tu însuţi te iubeşti?
E lege frumuseţea să o adori oriunde.
Oglinzi şi ochi întreabă, şi toate vor răspunde
Că domn al frumuseţii, pur arhetip tu eşti.
Cum, geamănă, te-mbibă lăuntrica splendoare
— Eter arzând de taine, de gânduri şi simţiri —
Tu, -naltă ipostază a cărnii trecătoare,
Ai luat în lume locul pierdutei nemuriri.

Hotărât lucru, *Ultimele sonete…* este opera *cea mai unitară* a lui V. Voiculescu. A le citi şi a le cita (fără un comentariu cât de cât adecvat) fragmentar, câte unul-două, la... alegere, este o greşeală de neiertat. Ele îşi corespund riguros unul altuia, de la un capăt la altul al întregului (mult mai mult decât cele „shakespeariene“, care le-au fost pretextul), asemeni unei reţele care nu e permis să fie afectată de vreo întrerupere.

Din acest punct de vedere, V. Voiculescu nu este un scriitor modern, în înţelesul obişnuit. De obicei, modernii pun în cărţile lor de poezii compuneri foarte eterogene, neurmărind fire ideatice, opinii, atitudini, mizând pe ceea ce, cu un cuvânt irelevant, numim „magia verbului“, ca şi, pe... răbdarea, bunătatea sau nepăsarea criticii cât priveşte rigoarea scriiturii. Nu este deloc cazul lui V. Voiculescu, nici în poezie, nici în dramaturgie şi nici în proză, mai cu seamă în *Povestiri* şi în *Ultimele sonete...*

Ion Barbu

JOC SECUND

Joc secund este Arta poetică a lui Ion Barbu:

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Aşadar, prin actul oglindirii, contingentul intră în azur şi devine *joc secund,* apropiat asimptotic de Idee: *mai pur.* Arta este *Nadir latent,* spre deosebire de opusul ei, *Zenitul,* care este *aparent.* Poetul, în acest proces al „înecării cirezilor agreste" (negare a teluricului), este chemat să ridice *însumarea* harfelor resfirate, pierdute „în zbor invers“ (prin coborârea Ideii în contingent, mişcarea, căderea din azur în teluric). Actul are loc sub formă de cântec „ascuns“, extatic şi lucid totodată, asemenea mişcării imperceptibile a meduzelor în apele mării. Acesta este chiar modul cum Ion Barbu înţelegea poezia pură, luând poziţie prin ceea ce, la vremea lui, se înţelegea a fi modernismul, când scrie în articolul *„Evoluţia poeziei lirice“ după E. Lovinescu:*

„Nu sincronic şi în extensiune, ci pe linia de adâncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de identitate generală: culoare ultimă - şi rembrandtiană, ireductibilul animal de lumină. Experienţa pe care se va întemeia *un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune.“*

(Apud Ion Barbu, *Pagini de proză,* E.P.L., 1968, p. 77—78.)

Şi mai departe:

„Modernism e un cuvânt impropriu sau, aplicat poeziei, de-a dreptul ocară. El nu se referă decât la un aspect secundar al recentului proces de limpezire şi concentrare realizat de poezie: recâştigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumuseţe.“

(Ibid., p. 79)

Ideea că poezia, poezia pură, trebuie să fie cântec ascuns şi totodată larg cuprinzător, asemeni Spiritului Universal şi etern, apare şi în *Timbru:*

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

S-a spus despre poezia lui Ion Barbu că este ermetică. Unii, speriaţi de cuvânt, neagă ermetismul şi încearcă să demonstreze inteligibilitatea acestei poezii dificile. Însă ermetismul lui Barbu este o realitate pe care însuşi poetul nu a încercat s-o îndepărteze prea mult. Instruind de lucrurile esenţiale, ca şi geometria, poezia trebuie să adopte textul „august“, asemeni unei „inscripţii al cărei laconism e însăşi garanţia durabilităţii ei“. Desigur, redactarea cere mult timp, nu însă pentru „poleirea frazelor“, cum suntem obişnuiţi a tot spune, ci „prin munca de eliminare a prisosurilor“, operaţie absolut necesară pentru captarea ideilor „la izvorul cel mai direct“ *(Carl Friedrich Gauss, ibid.,* p. 192). *Pauca sed matura,* iată deviza creatorului de poezie, ca şi a practicantului axiomaticii: „un minimum de formule oarbe unit cu un maximum de idei vizionare“ *(ibid.)*. În geometrie, ca şi în poezie, „desenul (respectiv: anecdoticul, coloratura metaforică şi emoţională, n.n.) corupe raţionamentul“ şi frumuseţea, care presupun o mare concentrare a expresiei. (Este ceea ce Mallarmé, citat des şi aprobat de poetul român, cerea prin nenumirea obiectului poeziei.) Ion Barbu este adversar înverşunat al ceea ce el numeşte „poezie leneşă“:

„«Faire difficilement des vers faciles» n-a însemnat niciodată a ticlui versuri digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esenţial. Pentru acest fapt preponderent, pregătit de timpuriu cu mai mare avariţie decât o abordare de astre, pentru determinarea sau provocarea Versului Jubilator, Consistenţă şi Nedeterminare unite, tehnicile oamenilor abia ajung."

Aşadar, ermetism nu înseamnă imposibilitatea înţelegerii absolute a artei, ci numai necesitatea înarmării contemplatorului ei cu anume chei, asemănătoare miraculosului caduceu al lui Hermes Trismegistul, instruirea în semne, cu ajutorul cărora pătrundem în domeniul frumosului şi adevărurilor esenţiale, pe o cale mai grea, „rampantă", de acces în „topos atopos". Dacă înţelegem bine, principial, poetul *Jocului secund* ar fi trebuit să prefere, bunăoară, formula matematică a sferei $\left(\frac{4\pi R^3}{3}\right)$ oricărei reprezentări a acestei realităţi geometrice, dat fiind că nici un desenator şi nici strungul cel mai fin cu putinţă nu pot realiza perfecţiunea ideală, transcendentă a noţiunii de sferă. Mai mult încă, demonstrarea însăşi a formulei în chestiune (o infinitate de piramide cu vârfurile în punctul central şi suprafeţele bazelor drept componente ale suprafeţei sferei) trebuie să urmeze drumul cel mai scurt cu putinţă, canonic, deasupra înţelegerii profane, împiedicat de prea multă, prisoselnică, euristică. Aşa se explică, în cele două strofe ale Artei poetice barbiene, ca şi în toate bucăţile din ciclul *Jocului secund* (îndeosebi), recursul la termenii deveniţi nişte metafore *„sui-generis":* „dedus", „intrată", „tăind pe", „grupuri", „secund", „a ridica însumarea", „zbor invers" etc. De ar fi să aplicăm metoda platoniciană, o dată cu principiul dialecticii hegeliene, „jocul prim" ar trebui să fie realitatea *fenomenală.* „Negată", oglindită prin artă, devenită „joc secund", ea se purifică, într-o măsură, *tinzând* spre esenţă, spre Ideea de origine, pe care, în absolut, n-o va putea ajunge, de vreme ce adjectivul „pur" este precedat de adverbul limitativ

„mai“. Până la urmă, poetul va abandona (aceasta să fie oare cauza?) Poezia, în favoarea Matematicilor, rămânând cu admiraţia sa intactă pentru recile, restrânsele „perfecţiuni poliedrale“. Nu înainte însă de a traversa şi superba experienţă a *Uvedenrodelor* şi a *Isarlâkului.*

Astfel încât, într-un fel, contrar spuselor poetului, în *Joc secund,* ca şi în toate celelalte piese care compun ciclul cu aceeaşi denumire, se ghiceşte travaliul îndelungat şi expert asupra cuvântului. Tudor Vianu, G. Călinescu şi alţii bănuiesc cum că Ion Barbu proceda la şlefuiri — odată aşternută pe hârtie o primă formă a poemului, a strofei sau a versului — îndelungi, constând din contrageri morfosintactice (participii: „dedus“, „intrată“, „mântuit“; elipse: „Nadir latent!“, „ascuns“, „cum numai marea“) ori, cât priveşte prozodia, practicarea frecventă a „rejetului“, la mai fiecare final de vers-început de vers (cele mai frapante fiind aici: „însumarea/De harfe“ şi „cum numai marea/ Meduzele“). Adept al perfecţiunii „odei pindarice“, cum însuşi ni se prezintă, este de aşteptat ca prozodia barbiană să nu prezinte nici cea mai infimă fisură, cu deosebire în poezia la care ne referim aici. Ritmul este calm şi solemn, ca într-o oficiere. Rimele, încrucişate, prima feminină, a doua masculină: „creste“ — „agreste“ / „azur“ — „pur“ / / „însumarea“ — „marea“ /„pierzi“/ „verzi“ — rime rare, dispuse sonor — contribuie şi ele din plin la muzicalitatea discretă, „ascunsă“ a versurilor, de unde extraordinara lor calitate mnemotehnică. Se memorează, se ţin minte de îndată şi, am zice, mai înainte de a le pătrunde înţelesul lor adânc. Citeşti, reciteşti, observi că începi să memorezi, închizi cartea şi textul te urmăreşte apoi multă vreme, ca un fragment simfonic după ce ai ieşit din sala de concert. Desigur, un rol însemnat îl are aici şi lexicul, dispunerea lui pe portativ, mai bine zis, efectul de înaltă intelectualitate dat de alăturarea neologismului sau a termenului matematic de cuvântul neaoş: „calmă *creastă“ „mântuit* azur“, „cirezile *agreste“, „grupurile* apei“, „joc *secund“,* „ridică *însumarea“,* „zbor *invers“,*

„istoveşte… cântec“. De altminteri (lucru ce nu ne propunem a-l demonstra aici) limbajul matematic românesc — spre deosebire de alte ramuri ale ştiinţelor — îşi are, prin vechime şi, în vremea din urmă, prin proliferarea matematicilor în învăţământul nostru la toate nivelurile (întrecând cu mult sectorul umanistic), o expresivitate şi, am zice, chiar o poeticitate a lui, specifică, la care oamenii cultivaţi sunt sensibili.

Lucian Blaga

BELŞUG

Nu este lipsit de interes să punem alături — fie şi numai pentru faptul că au acelaşi titlu — *Belşug* de Lucian Blaga şi omonima lui Tudor Arghezi pe care am analizat-o ceva mai înainte. Cele două compuneri, foarte deosebite între ele din mai toate punctele de vedere — în primul rând din acela al sistemului structurilor poetice —, au totuşi, cum vom vedea până la sfârşit, un element comun: *spiritualizarea*. Însă concepută şi exprimată diferit de la un poet la celălalt.

Poezia lui Blaga a fost tipărită pentru prima dată în revista *Gândirea* (XVI, 7 sept. 1937), la zece ani după aceea a lui Arghezi, şi a fost inclusă în ciclul *La curţile dorului,* apărut în volum un an mai târziu, în 1938. Aceste câteva date de istorie literară ne sunt necesare spre a putea observa că bucata în chestiune, alături de multe altele din grupul *La curţile dorului,* a fost scrisă în perioada în care filozoful elabora *Trilogia culturii,* respectiv volumele: *Orizont şi stil* (1935), *Spaţiul mioritic* (1936), *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937). Or, cum prea bine s-a demonstrat, între filozofia şi poezia lui Lucian Blaga există o foarte strânsă relaţie, cele două sectoare de creaţie ale scriitorului influenţându-se şi completându-se reciproc, într-o unitate dialectică deosebit de revelatoare în evoluţia ei.

Lucrul se poate constata şi din analiza poeziei *Belşug*.

În comparaţie cu celelalte cicluri anterioare (*Poemele luminii, Paşii profetului, În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor),* în *La curţile dorului* Lucian Blaga dă semnele unei anume înclinaţii spre claritate şi simplitate în expresie, chiar spre un fel de *clasicizare* a versului, prin cultivarea tot mai consecventă a rimei, a ritmurilor echilibrate, a metaforelor şi comparaţiilor mai la îndemâna cititorului său român, mai autohtonizate altcum spus:

1. — Negrule, cireşule,
2. gândul rău te-mprejmuie.

3. Jinduiesc la tine coapte
4. guri sosite-n miez de noapte.

5. Om şi păsări, duhuri, fluturi
6. nu aşteaptă să te scuturi,

7. Prea eşti plin de rod şi vrajă,
8. vine furul, pune-ţi strajă!

9. — Las' să vie, să culeagă,
10. vara mea rămâne-ntreagă.

11. Stelele deasupra mea
12. nimeni nu mi le-a fura!

Am citat poezia în întregime spre a se vedea că în cele două secvenţe ale ei (două replici lirice, vs. 1—8 şi 9—12), compuse fiecare dintre ele din câte patru şi respectiv două distihuri, simetriile se păstrează riguros: fiecare distih reprezintă câte o frază, fiecare vers câte o unitate sintactică, bine definită, rimele sunt împerecheate două câte două etc. Este aici, adăugăm de îndată, chiar punerea în practică a simplităţii şi clarităţii, a echilibrului şi simetriilor neforţate pe care filozoful le preţuia atât de mult în *Spaţiul mioritic,* indicându-le ca trăsături fundamentale ale sufletului românesc. Poezia *Belşug* este departe de încărcătura expresivă a multora din ciclul *Lauda somnului* şi cultivă parcă intenţionat ceea ce Blaga observa ca o dominantă în ornamentica şi poezia populară românească: „geometrismul dreptliniar" (vezi *Trilogia culturii,* E.L.U., 1969, p. 209), acea „înclinare spre *nuanţă* şi *discreţie" (ibid.,* p. 218), întâlnite în doine, procedee „primare şi subtile în acelaşi timp" *(ibid.,* p. 221). Nu alta a fost evoluţia poeziei lui Eminescu, de la *Memento mori* la *Mai am un singur dor,* în numele aceluiaşi comandament suprem al artei:

profunzimea prin simplitatea expresiei, o dată cu ancorarea în specificul naţional, fără însă — aici — cea mai mică ştirbire a originalităţii.

Cireşul *negru* (cireşul sălbatic, cireşul de pădure, un arbore viguros, rezistent la intemperii, cu viaţă lungă, cumva nepăsător la ceea ce se întâmplă în juru-i) este metafora trainiciei şi siguranţei de sine. „Gândul rău", „jinduirea" celor care ar vrea să-i fure roadele îl lasă indiferent. Omul, păsările, „duhurile", fluturii pot veni să culeagă fructele, aceasta fiind în firea lucrurilor. El însă este un fenomen al naturii mai puternic decât toate celelalte, mai durabil, cu „vara rămasă întreagă".

Această primă treaptă a înţelegerii poeziei poate fi folosită, de trebuie să ne adresăm copiilor şi tinerilor cărora voim să le dezvăluim tainele lirismului lui Blaga, pentru a demonstra *spiritualizarea* la care ne refeream la început, pe care o descopeream şi în *Belşug*-ul lui Arghezi. Optând pentru claritate şi simplitate, cu păstrarea pitorescului echilibrat, poetul nu a renunţat la nimic în ceea ce priveşte profunzimea. Apropiat de factura clasică, versul lui Blaga continuă a fi liber. Nici un artificiu poetic, oricât de meşteşugit ori chiar ascuns — ceea ce nu e cazul lui Arghezi — nu atrage deloc atenţia. S-ar putea spune că chiar, dimpotrivă, identitatea dintre fond şi formă se realizează aici mai direct, printr-un fel de ritmare a emoţiei în cuvinte, prin contopirea dintre culoare şi muzicalitate. Rolul poeziei rămâne mereu acelaşi pentru Blaga: descifrarea tainelor universului, plin de atâtea semne, prin revelaţie şi intuiţie, prin extazul molcom, temperat, prin aspiraţia continuă a sufletului de a comunica cu absolutul. Pulsul cuvintelor poetice bate alături de gândul filozofic sau îl precedă de aproape. O strofă din bucata titulară a ciclului *(La curţile dorului),* de care trebuie să ţinem neapărat seamă, ni se pare edificatoare în acest sens:

> Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide,
> lungi zile pierduţi şi străini.
>
> Oaspeţi suntem în tinda noii lumini
> la curţile dorului. Cu cerul vecini.

Poetul se poate adresa *realmente* (ca altădată *Gorunului)* copacului, cu vocativul *Cireşule,* ca unei fiinţe quasimiraculoase. Îi poate atrage atenţia că-l „împrejmuie“ gânduri rele, că duşmanii jinduiesc la „tainele lui coapte“ etc. Deodată însă îşi dă seama că *vecinătatea cu cerul* este de fapt un dat ontologic, absolut şi necesar al trăiniciei. Stelele sub care ne-am născut nu ni le poate lua nimeni. Nu este deloc întâmplător că metafora *stelelor,* semnul statorniciei şi al veşniciei, revenea sub condeiul lui Blaga atunci când, protestând contra fascismului şovin, arată că fiecare are dreptul inalienabil de a trăi „sub stelele lui“.

Ambiguitatea imaginii poetice, ca şi în cazul lui Arghezi, implică însă neapărat şi tenta autobiografică, de o putem numi aşa. Cum Arghezi, cel ce descindea din „robii cu saricile pline“, vede *belşugul* spiritual în superrafinarea astrală a muncii ţăranului, tot aşa Blaga putea să scrie: „Stelele deasupra mea/ nimeni nu mi le-a fura“.

De stele şi luceferi se vedea purtat în eternitate şi Eminescu: „Luceferi, ce răsar/ Din umbră de cetini,/Fiindu-mi prieteni,/ O să-mi zâmbească iar“. Ca şi marele poet anonim din *Mioriţa:* „Păsărele mii / şi stele făclii“.

Una dintre poeziile târzii ale lui Lucian Blaga, deosebit de caracteristică pentru ceea ce am putea numi la dânsul motivul astral, este *Cântec sub stele* (publicată mai întâi în *Contemporanul* din 7 aprilie 1961, şi inclusă apoi în ciclul *Stihuitorul* din volumul postum *Poezii,* 1962); o putem cita, dată fiind scurtimea ei, în întregime:

Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jinduiesc la câte-un astru
răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă
Curge timpul prin înalturi.

Astru poartă lângă astru,
răzbunându-mă-n albastru.

Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
ca nisipurile-n ape
trebuie să-l las să-mi scape.

De tot interesul este, în lumina celor discutate în acest eseu, să însemnăm aici mărturisirea lui Blaga însuşi în legătură cu crearea acestei poezii:

„În cursul nopţii m-am trezit de câteva ori. Cred că între ora *2* şi 3, ceas labil şi echivoc, n-am dormit. M-au deşteptat nişte stihuri ce voiau să se închege în mine. Întâiul stih se alcătuise în mine încă de cu seară, în ritmul pasului, sub stelele vii, când am urcat singur din cătun pe poteca şerpuitoare, spre lăcaşul meu de lângă pădure. Întâiul stih lua fiinţă chemat de un anume ritm, de care am fost cuprins. Stihul s-a oprit în faţa cugetului meu. Mi-am zis mie însumi: nu te mira, că-l deochi! Şi m-am desmirat, ca să nu-l alung. Acum, trezindu-mă, simt că stihul a crescut singur în timpul somnului. Simt nelămurit că poezia este în mine şi că nu trebuie s-o scot din latenţa ei. Va trebui să-mi amintesc doar stihul ce a prins fiinţă aseară, pentru ca poezia să se închege de la sine. Nu trebuie decât să cobor găleata de aur până în fundul fântânii, căci poezia se împlinise cumva, şi aştepta doar să fie ridicată. Cu oareşicare teamă de a nu sfărâma o făptură atât de fragilă, încerc să-mi amintesc versul incipient, ajuns nu ştiu cum dintr-o dată pe linia lirică cea mai lăuntrică a poeziei. Şi poezia creşte, fără efort: se rotunjeşte, rămânând totuşi deschisă într-un fel. Şi iarăşi mă mir, căci mi-a căzut în palme ca un rod copt, când nici nu mai speram asemenea cules. Repet versurile în gând, ca să mi le fixez.“ *(Apud Poezii,* E.P.L., 1966, p. 479.)

CÂNTECUL SPICELOR

Caracteristică într-un grad înalt pentru perioada de la sfârşitul vieţii şi carierei de poet a lui Blaga, *Cântecul spicelor* a apărut în volumul de *Poezii* postum, din 1962, inclusă fiind în ciclul intitulat *Vară de noiembrie.* Senzualismul de anume tip, în înţeles larg şi profund, vitalismul de mare forţă din aceste compuneri din pragul

bătrâneţii poetului şi filozofului a surprins pe comentatori. În anii tinereţii Blaga nu a scris poezie erotică aproape deloc. Alături de Macedonski, el este unul dintre prea puţinii poeţi români rămaşi nebântuiţi de *dramele* iubirii. Spre deosebire de Macedonski însă, acest „gol“ se va împlini în creaţia lui Blaga cu ciclul de poezii *Vară în noiembrie,* rod poate şi al unei iubiri târzii, în orice caz profund semnificativ în sensul meditaţiei filozofice asupra naturii, a cosmosului, a destinului omenesc, a integrării organice a fiinţei umane în datele existenţei veşnice.

Lumea este „albastra haină“, făcută anume ca să nu se piardă „vara sângelui“. „Vraja basmului“ iubirii trebuie să ardă în orice ins. În cazul poetului de la Lancrăm şi al filozofului *Spaţiului mioritic,* temperament şi suflet neprecoce, rămas genuin, cu sângele pulsând lângă pamânt, în ritm cu sevele copacilor, menit din copilărie a sta în contact permanent cu esenţele, prin simţurile-i ascuţite, s-a produs o mutaţie curioasă. „Vara“ iubirii, imposibil de evitat, totuşi, a răbufnit către amurgul vieţii, „în noiembrie“. Iată prima strofă din poezia liminară a ciclului:

Iubito-mbogăţeşte-ţi cântăreţul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul,
dumbrava, cerbii, trestia şi veacul.
Cum stăm în faţa toamnei, muţi,
sporeşte-mi inima c-o ardere, c-un gând.
Solar e tâlcul ce tu ştii oricând
atâtor lucruri să-mprumuţi.

Efervescenţa erotică se sublimează total în *Cântecul spicelor* şi devine pur elan panteistic. Iubirea, erosul, este privită ca principiu al lumii, al mişcării în univers. (Ideea poate fi întâlnită, într-alt chip, la Eminescu, la Arghezi şi la Ion Barbu.) Cunoaşterea intintivă, prin simţuri, trăirea, revelaţia poetică blagiană atinge aici una din culmile ei: vegetalele spice au ajuns în pragul feminităţii, „se înfioară“ de dor şi de moarte (în plan cosmic şi în absolut, iubirea şi moartea sunt complemen-

tare, ca în *Mioriţa,* şi ca în *O, mamă…* de Eminescu). Ca nişte fete din basme, ele s-au îndrăgostit de astrul selenar:

I
1. Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară, de moarte,
2. când secera lunii pe boltă apare,
3. Ca fetele cată, cu părul de aur,
4. la zeul din zare.

Aspiraţia spre astre la vârsta adolescentină, dragostea imposibilă a fetei pentru zeul Luceafăr am întâlnit-o la Eminescu. Originalitatea cu totul ieşită din comun a poeziei lui Blaga stă în faptul că de astă dată pare a nu mai fi vorba de un simbol, ci pur şi simplu de o imagine poetică, pe care am putea-o decoda într-un fel oarecare. Uimitor rămâne acum faptul că ni se propune ipoteza cum că principiul erotic ar putea rezida în cerealele care la momentul fecundării aspiră spre spiritul absolut şi etern. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în faţa unui panerotism, cu totul altfel exprimat decât la Eminescu, la Arghezi, la Barbu.

Cum am mai arătat când am analizat poezia *Belşug,* către sfârşitul carierei sale Blaga tinde spre ce am numi scuturarea podoabelor, spre o poezie în structuri, aparent măcar, mai simple, aproape clasice.

Rimele din *Cântecul spicelor,* încrucişate, feminine, au un rol muzical bine determinat: în prima pereche cu accentul pe vocala cea mai deschisă: *apare-zare;* în a doua de asemeni: *văpaie-taie* (nu fără, de astă dată, crearea unei senzaţii de *alerteţă* datorată diftongului coborâtor); în a treia, prin aducerea sonurilor închise, lungi, sumbre: *vântului-pământului,* ca pentru a sugera inexorabilul; în sfârşit, în a patra: *lună-apună,* creând un fel de consens neutral asupra fenomenului. Iată celelalte două strofe ale poeziei:

II
5. O vorbă-şi trec spicele —fete-n văpaie:
6. secera lunii e numai lumină —
7. cum ar putea să ne taie
8. pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului?

III
9. Aceasta-i tristeţea cea mare a spicelor,
10. că nu sunt tăiate de lună,
11. că numai de fierul pământului
12. li s-a menit să apună.

Cât priveşte ritmul, e cazul să spunem că de astă dată Blaga rămâne credincios verslibrismului. Cele trei fraze din cele trei strofe — prima şi ultima afirmative, cea mediană interogativă — se dispun în versuri lungi sau mai scurte, în funcţie strict de pulsaţia ideii poetice. Versul al patrulea, din strofa întâi, spre exemplu („la zeul din zare“), cel mai scurt, face contrast puternic cu perechea lui din strofa următoare: („pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului“). Aceasta pentru că tensiunea lirică descrie o curbă ascendentă: de la contemplarea pasivă a astrului („fetele *cată…*/ la zeul din zare“) la dorinţa arzătoare de a fi „tăiate“ de secera de aur a lunii. Axul principal al discursului poetic este susţinut de apariţia în trei locuri şi la egală distanţă ritmică (primul cuvânt din vs. 1, strofa 1; înaintea cezurii din vs .1, strofa 2 şi la sfârşitul vs. 1, strofa 3) *a spicelor.*

Forţa şi originalitatea acestei poezii stă în structura *ambiguă* a imaginii. A o interpreta *numai* în sensul *Luceafărului* eminescian, repetăm, nu este indicat. Pentru că, pur şi simplu, poetul presupune frisonarea erotică a spicelor dintr-un lan de grâu, lovite, noaptea, de lumina lunii. Ceea ce potenţează însă gândul că în ordinea umană este cu atât mai îndreptăţită iubirea pură, sub semnul Selenei. Dar o asemenea procedură poetică e veche de când lumea, banalizată la maximum de romantism şi mai ales de epigonismul romantic. Poetul cel nou, găsind-o totuşi adevărată, o reîmprospătează, redescoperind-o de la polul opus: nu numai omul iubeşte sub semnul lunii, ci tot ce există se supune unui panerotism cosmic.[1]

---

[1] Anticipat însă, surprinzător, de chiar Ion Budai-Deleanu, în cântecul neoanacreontic al lui Parpangel: „Tot ce sâmte, să mişcă, viază,/ Tot ce-nverde, ce-nfloare şi creşte,/ Cu poftă lină să-mbrăţoşază,/ Cu dulce dor să leagă, să meşte./ O! Amor! ţie toate să-nchină,/ Toată ţie jertfeşte jivină!/ / Însuşi pe-astă lume trecătoare,/ Din haos un sânt libov o scoasă,/ şi dra-

Ca atare, de „personificare“ (spicele din lan se comportă ca nişte fete) ori de „metaforă“ (spicele sunt „fete-n văpaie“ erotică) nu mai poate fi vorba, cel puţin de la un moment dat încolo, când nivelul strict „şcolăresc“ se presupune a fi depăşit. Spicele sunt chiar spice reale, pătrunse însă, transfigurate, de protecţia sufletului poetului în vegetal, făcute adică obiect şi instrument al *cunoaşterii,* mit descifrator al universului sensibil. Aceasta este cauza pentru care expresii ca „fete-n văpaie“, „să ne taie pe la genunchi“, „să ne culce pe spate“ etc. ne apar expurgate de orice urmă terestră, trivială, de o putem numi aşa.

Când am analizat *Belşug,* am arătat că, o dată cu tendinţa spre simplitatea expresiei, în poezia lui Blaga apărea şi un anume calm şi echilibru, o seninătate mioritică. Cum se poate constata din *Cântecul spicelor,* ca de altminteri din întreg ciclul *Vară în noiembrie,* evoluţia ulterioară a spiritului blagian a înregistrat o nouă mutaţie, asezată sub semnul vitalismului „verii în noiembrie“, al unor energii descătuşate spre amurgul existenţei filozofului, care împlinea un gol în creaţia lui poetică. O strofă din poezia *Vară în jurul cetăţii,* circumvecină *Cântecului spicelor,* ne ajută să înţelegem mai bine modul cum s-a constituit imaginea în bucata analizată aici:

> Ca fetele, neaşteptat peste noapte crescute,
> cari încă nici ele nu ştiu
> că-l au (se-ntâmplă aceasta adeseori),
> tulpinile verzi de porumb pe alocuri
> şi-arată auriu părul la subsuori.

---

goste cu-ntâia lucoare, / Îi suflă-n mădulările ghieţoasă,/ Aşezând ca legea ei întâie/ Priinţa ş'armonia să fie!.../ Dup-această lege nemutată,/ Făptura toată merge, să ţine;/ În toate libov şi dor s-arată: / Iubescu-să stelele-între sine,/ Iubeşte-să ceriul cu pământul,/ Iubescu-să mările cu vântul,// Sus, în văzduh toate zburătoare,/ Gios, pre pământ toate dobitoace? /Pân-şi răcile jigănii de mare/ Prin cea patima lină, şegace,/ Cu strânse laţuri sămpreunează...“ *(Ţiganiada, Cântecul III,* strofele 7—10).

Ion Pillat

CALENDARUL VIEI

Ion Pillat este unul dintre poeţii români de primă mărime în epoca dintre cele două războaie mondiale. Având, pe lângă marele-i talent, studii temeinice în domeniul umanioarelor, însuşite la Paris, îndeosebi, ca fiu de mari boieri moldoveni, după tată, ca nepot şi strănepot al Brătienilor, după mamă, el a fost ceea ce am putea numi „un savant“ într-ale poeziei. Nimeni dintre contemporanii săi nu cunoaştea atâta poezie, românească şi universală, ca Ion Pillat, prietenul lui Rainer Maria Rilke şi al altor literaţi de marcă ai timpului. Prin temperament şi formaţie intelectuală el nu putea fi decât un eclectic superior şi, necesarmente, un neoclasic. Asemeni lui Alecsandri — pe care şi-l ia ca model —, asemeni lui Horaţiu şi Virgiliu, contemporanului său francez Francis Jammes ori ceva mai vechiului Albert Samain, el cântă cu predilecţie plăcerile rustice, frumuseţile peisagistice din preajma Miorcanilor de pe malul Prutului şi mai cu seamă ale moşiei de la Florica, în coasta Piteştiului, „pe Argeş în sus“. El este însă, ca descendent de boieri şi rafinat cărturar, un poet frumos „livresc“, „fin“ şi „sensibil“, „senin“ şi „cuminte“, iubind ceea ce latinii numeau „oţiul“, quietudinea domestică, altfel spus *lenevirea superior-contemplativă*. Ca şi Virgiliu, autorul *Georgiconului* — tratatul poetic despre muncile câmpului — , Pillat compune un *Calendar al viei,* ordonat după cel antic roman, cu denumirea celor 12 luni în tradiţie autohtonă însă *(Mărţişor, Prier, Florar, Cireşar, Cuptor, Gustar, Vinicer, Brumărel, Brumar, Undrea, Ghenar* şi *Făurar),* 12 mici poeme, în care, chipurile, suntem învăţaţi ce munci avem de îndeplinit ca... podgoreni. Iată un fragment din *Undrea* (numele popular, vechi, al lunii decembrie, cuvânt derivat din numele

Sfântului apostol Andrei, serbat în ultima zi a lunii noiembrie). Zăpada abundentă acoperă livezile şi podul de gheaţă al Argeşului, cumpăna fântânii abia se mai zăreşte. În înserarea care se lasă foarte devreme, se aud clopoţeii unei sănii şi poetul găseşte acum prilejul cel mai bun ca să-şi invite amicii în jurul căminului din odaia cramei, pentru gustarea vinului:

Dar în odaia cramei cu focul în cămin,
Aduci pentru prieteni urciorul cel mai plin.

Te-aşezi cu ei la masă, citeşti şi prociteşti
Şi vinul vechi şi vinul mai nou ce-l pritoceşti.
Butucii ard în sobă, cu trosnet şi scântei.
Din rodul viei tale eşti bucuros să bei.

Cucernic pentru oaspeţi ridici câte-o bărdacă,
Pe fraţii-n poezie nu-i uiţi cu cana seacă.
Şi ca poet al viei serbându-i sfântul hram,
Închini pentru Horaţiu, Virgil şi Francis Jammes.

Spre a înţelege mai bine „starea poetică“ ce se degajă din fragmentul de mai sus, putem cita începutul poemului următor *(Ghenar),* pus direct sub semnul *Serilor de la Mirceşti* de Vasile Alecsandri:

„Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse“
— Frumosul vers anume îl chemi acum în minte,

Vreun critic să te-nveţe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândeşte-te la omul acela din Mirceşti,
Senin, la gura sobei, ca tine — îl iubeşti.

Am mai putea cita din *Oda a IX-a* (Cartea I), horaţiană, unde poetul antic se adresează prietenului Thaliarhos, chemându-l să guste o cupă din vinul sabin, în timp ce afară

e ninsoare şi frig, spre a cunoaşte plăcerile domesticităţii, în jurul focului: *„Deprome quadrimum Sabina, /* O, *Thaliarchae, merum diota“.* Sau, pentru a explica pe deplin mesajul frumos epicureic-pillatian şi horaţian, îndemnul la bucuria clipei, dat fiind că timpul fuge ireparabil, am mai putea aminti câteva versuri din Benjamin Fundoianu (1898—1944), emul ilustru (a devenit în cele din urmă un poet de limbă franceză dintre cei mai notorii) al cântăreţului Floricăi:

> Şi-atuncea, la braţ, umbre, nu vom mai şti de toate;
> Poate-am să uit nevasta şi vinul acru; poate...
> Ei, poate la ospeţe nu vei mai fi monarh —
> E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Ocupându-ne, pe scurt, de „meşteşugul“ lui Ion Pillat, în primul fragment citat mai sus, vom observa mai întâi marea simplitate şi eleganţă, discreţia şi decenţa în expresie. Urmând anticului Virgiliu, el ocoleşte deliberat ornamentaţia metaforică, având aerul de a scrie simplu, de vreme ce la mijloc este un... tratat de viticultură şi oenologie. Poezia este de substanţă, intrinsecă, deloc de suprafaţă, săritoare în ochi. Ritmul iambic, domol, surdinizat în distihuri cantabile, sugerează calmul, „oţiul“-ul contemplativ, bucuria vieţii rustice (nu ţărăneşti-violente, adesea, ci neapărat boieresc-senină), aşa cum o înţelege şi o simte intelectualul rafinat. Verbele-predicate sunt toate la indicativul prezent şi la persoana a doua, ca un fel de autoadresare, ori ca un sfat bonom şi dezinteresat amical, filozofic în acelaşi timp. În consonanţă cu acestea sunt rimele, împerecheate, nepretenţioase nici ele, cu excepţia ultimei, unde foarte autohtonul „hram“ e pus să consune cu numele propriu celebru „Jammes“. Mai „colorate“, în sens tradiţionalist, sunt cuvintele (semn de rafinament şi acesta la poetul familiarizat cu poezia universală), pe care o citea de fiecare dată în limbile de origine): „prociteşti“, „pritoceşti“ (joc de cuvinte, pentru că primul vocabul este un

arhaism pentru „citi“ şi al doilea indică operaţiunea necesară limpezirii vinului), „cucernic“ (cu sensul de „solemn“, „cu sfinţenie“, căci vinul cel bun nu se bea ca o apă oarecare), „bărdacă“, „hram“ etc.

Urmaş al unor mari oameni politici şi bărbaţi de stat, Ion Pillat este poetul şi scriitorul român cel mai apolitic cu putinţă din câţi avem, nezdruncinat de absolut nici o problemă socială, iubitor statornic al poeziei pure şi simple.

Aron Cotruş

AI NOŞTRI SUNT ACEŞTI MUNŢI

1. Ai noştri sunt aceşti munţi
2. pietroşi, mănoşi, cărunţi,
3. căci noi ne-am căţărat pe ei spre cer,
4. noi le-am deschis adâncurile de aur şi de fier
5. şi-am suferit prin ei pe ploi şi ger...
6. noi le-am spintecat uriaşele pântece,
7. noi le-am proslăvit frumuseţile-n cântece,
8. noi le-am cunoscut sufletul şi furtunile mai bine ca orişicine...

9. în haiducie grea ori doinind domol după oi,
10. nimenea pe lume nu i-a cunoscut şi îndrăgit ca noi...

11. De-acest mănos pământ dacoromân,
12. cine-ar putea, mai mult ca noi, să spuie c-al lui e?!
13. Cine l-a arat
14. din începutul vremurilor, neîncetat?
15. cin' l-a sămănat?
16. cine i-a fost slugă şi stăpân?
17. care dintre neamurile vechi şi noi
18. au îngropat în sânul lui atâţi eroi?
19. a cui doină de veacuri pe-aicea plânge?
20. cin' l-a apărat mai dârz de-al năvălirilor puhoi
21. şi l-a adăpat de-atâtea mii şi miliarde de ori,
22.   cu sânge
23.   şi sudori
24.   ca noi?!

Scrisă în 1928, poezia intitulată *Ai noştri sunt aceşti munţi...* atestă opinia mai multor etnografi că românii sunt un popor cu o civilizaţie de munte. Nici nu mai este nevoie să amintim că poetul cântăreţ al munţilor noştri este născut

la Hăşag, lângă Sibiu, fiu de preot fiind, pentru ca să vedem în el unul dintre mulţii şi marii luptători ardeleni pentru apărarea integrităţii teritoriului naţional, a munţilor Transilvaniei. Descendenţa din Goga şi Coşbuc — din Eminescu, în mod egal, căci Eminescu era un transilvan, „în spirit“ — se vede dintr-o dată: în tonul solemn, energic şi de o gravitate cu totul ieşită din comun, *vocea* Poetului confundându-se total cu *vocea* neamului său. Este însă un Eminescu, un Coşbuc şi un Goga de dincoace de experienţa simbolismului şi în atingere directă cu expresionismul. De aici vin duritatea, asprimea, *violenţa* — am putea spune — versului la Aron Cotruş, descătuşat de orice constrângeri prozodice, ritmat (şi uneori rimat) strict în funcţie de ceea ce exprimă. Şi ceea ce exprimă este cât se poate de clar, neîmpovărat de nici un fel de ornamentaţii mai deosebite, în afara câtorva epitete („pietroşi“, „mănoşi“, „cărunţi“, „adâncuri de aur“, „uriaşele pântece“, „haiducie grea“ etc.) sau a unei mai mult aparente metafore: „ne-am căţărat pe ei *spre cer“,* obişnuită la mai toţi poeţii.

Ceea ce-i este propriu numai lui Aron Cotruş este respiraţia largă a frazei, amplitudinea whitmaniană a versului, potrivită cu duritatea, asprimea şi *violenţa* de care am mai amintit. Primele 10 versuri (care formează prima parte a compunerii) se constituie din propoziţii apăsat afirmative, cu predicatele, toate, la perfectul compus şi la persoana întâi plural. Sugestia ce se degajă este că ceea ce se spune nu poate fi negat, aşa cum nu pot fi urniţi munţii din loc. „Noi“, pus la început de vers şi urmat de perfectul compus, se repetă de şase ori. Cea de a şaptea oară, în versul al 10-lea, cade în final, spre a întări o comparaţie şi a pune un punct apăsat, necesar respiraţiei: „nimenea pe lume nu i-a *cunoscut* şi *îndrăgit ca noi“.*

A doua parte a micului — dar cu ample ecouri — poem se armonizează perfect cu cea dintâi. Registrul persoanei şi timpului verbal păstrat, dar abia cum apar, rostogolite în avalanşă, *violente,* mânioase, *ameninţătoare,* întrebările retorice

care culminează în versul al 22-lea: „şi cin' l-a adăpat de-atâtea mii de miliarde de ori" — *frânt* (pentru că hiperbola cifrică: „atâtea mii de miliarde de ori" o cere) în trei stihuri finale: „cu sânge / şi sudori / *ca noi?!*" Acest al doilea „ca noi" pune ordinea simetrică necesară cu cel din finalul primei părţi, dând astfel rotunjimea necesară compoziţiei.

Însă mai cu cale ar fi — dată fiind expresia foarte clară a versului cotruşian — să aplicăm aici metoda comentariului prin citate scoase din alte poezii ale lui Cotruş, să încercăm a construi imaginea unui Cotruş prin el însuşi. Iată, spre exemplu de început, un poem care ne vorbeşte absolut direct de temperamentul poetului: „De m-aş fi născut, Naturo, după voia mea, / Pe măsura visurilor mele fără hotare, / Aş creşte poate peste timp / Ca peste-abis un brad de-a pururi verde, / Ca munţii de puternic, aş trăi cât ei, / N-aş mai vedea: / În dosul zâmbetului: rânjetul, / În dosul cărnii fragede: scheletul, / În dosul omului: zădărnicia" *(De m-aş fi născut...,* publicată în 1925). Sau acest fragment, din *Rapsodie dacă,* 1942: „în faţa morţii, ca un verde Ceahlău,/ creşte, Ioane, curajul tău.../ bocancul în glie aspru se-mplântă.../ prinsă, cu tărie ne-nfrântă,/ puşca ta zbârnâie, ţiuie, cântă.../ baioneta ta dreaptă/ aşteaptă/ pe cei sortiţi să cadă,/ în juru-ţi grămadă/ .../ Bucovina: spălatu-i-a puştii tale rugina,/ Basarabia/ făcut-a să-ţi fulgere în soare sabia.../ urmele bocancilor tăi le sărută.../ Transilvania îşi trimite gândurile, cu grele plocoane,/ spre tine, Ioane...". „Ion" de aici este acelaşi „noi" de care am pomenit mai sus, şi acelaşi „Ion" din „Io,/ Pătru Opincă,/ ce-ntr-atâtea moşii n-am doar o şirincă,/ înfrunt strâmbele legi şi năpasta, / şi răzmeriţa ce-n mine creşte,/ sudui vârtos, mocăneşte,/ şi scuip pe toată rânduiala asta!"

Acesta ar fi ceea ce putem numi comentariul unui poet prin el însuşi. Să nu uităm că Aron Cotruş a „cântat" (dacă se poate numi cântec „tunetul" său) ambele războaie mondiale, la cel dintâi participând în calitate de combatant în primele linii (aşa cum se putea vedea din placheta *Sărbătoarea morţii,* apărută în 1915). Simplă de tot, clamată cu cea mai

răsunătoare voce ce se poate închipui, poezia lui Aron Cotruş îşi este egală sie înseşi, mai pe toată întinderea. Semeni şi egali poate avea în alte limbi, în româneşte este foarte puţin probabil. Pentru că, asemeni lui Bacovia — spre a lua ca punct de reper un poet de la cealaltă extremitate —, Aron Cotruş nu poate fi imitat. Cei care au încercat s-o facă au rămas simpli epigoni scufundaţi în anonimat.

Nichita Stănescu

LAUDA OMULUI

În principiu — principiu pe care, pe cât ne-a stat în putinţă, am încercat să-l aplicăm cu consecvenţă în toate analizele noastre — trăsăturile definitorii ale unui scriitor pot fi detectate în oricare din creaţiile lui reprezentative. Dacă nu chiar de la prima ochire atentă, măcar la contactul mai strâns şi mai îndelungat cu textul propus, prin comentariul cât mai adecvat obiectului. În cazul lui Nichita Stănescu o asemenea operaţiune devine destul de dificilă. Poetul este o conştiinţă dintre cele cuprinzătoare, multilaterală, se exprimă foarte divers, fără prejudecăţi anume privitoare la „modernitate“ (cu toate că el este printre cei mai moderni), uneori urmărind modele stilistice intrate de multă vreme în tradiţie: de la barocul *Istoriei ieroglifice,* cântecul de lume neoanacreonic şi „dulcele stil clasic“, până la avangardism şi la formulele încifrate şi reci, abstracte ale hermetismului. Scrie dezinvolt, în înţelesul major al acestui cuvânt, foarte liber (măcar aceasta este aparenţa), ca Ienăchiţă Văcărescu şi Conachi, ca Anton Pann şi Eminescu, ca Ion Barbu, Apollinaire şi T. S. Eliot, marca personală fiind, poate tocmai din această cauză, mai prezentă ca la oricare altul. Este, la Nichita Stănescu, un mod de a fi original şi profund prin chiar imitarea celor vechi uneori, sau, mai corect spus, prin afectarea elegantă a acetei imitări.

Nu întâmplător, poate, *Lauda Omului* aparţine ciclului cu titlu revelator de *O viziune a sentimentelor,* apărut în 1964. Poetul ne propune aici o *viziune-imagine* a Omului, ca punct suprem şi continuu ascendent al evoluţiei materiei în Univers. Este efortul poetic de a exprima un ultim şi profund mesaj umanist din perspectiva epocii noastre. Viziunea-imagine este adusă în faţa cititorului ca un fel de simbol... *ştiinţific* (nu avem cum să-l numim altfel), o abstracţiune pură, un fel de *contra-natură,* dacă vrem,

făcută însă inteligibilă, concretizată într-un chip anume, *cântată* după legile artei cuvântului. Nichita Stănescu face parte din categoria poeţilor care se emoţionează în faţa descoperirilor celor mai noi din domeniul ştiinţelor, le înţelege semnificaţia adâncă, *le simte* cu toată fiinţa sa. Mai exact ar fi poate să spunem că se emoţionează la modul sublim, filozofând în imagini poetice pe marginea descoperirilor ştiinţelor, apanajul cel mai definitoriu al Omului. Poezia de acest soi se realizează printr-un patetism sui-generis, constând din fuziunea dintre puterea de judecată şi afect, din întrepătrunderea, la punctul optim, a raţiunii cu sentimentul, unghiul larg al contemplaţiei permiţând astfel degajarea unei mari puteri de generalizare.

Astfel se poate gândi *un punct de vedere* al copacilor, un altul al pietrelor şi un al treilea al aerului, toate trei cu privire la Om. Simbolurile fiind atât de abstracte (deloc însă *absconse:* aici stă marea valoare a poeziei lui Nichita Stănescu şi deosebirea ei netă faţă de aceea a altor contemporani), poetul — şi odată cu el cititorii — ştiind prea bine cum se face poezia, acum nu mai poate fi vorba de banalele personificări, ci, dacă vrem, abia de o mirare cumva copilărească în faţa minţii omeneşti pătrunzătoare de taine. De aceea formulările capătă o mişcare gnomică, grav şi liniştit suitoare, pe parcursul celor trei strofe, trei trepte ale unui fel de silogism poetic, în tipare sintactice de neclintit, ca pentru a purta în ele adevăruri absolut definitive:

1. *Din punctul de vedere al* copacilor,
2. *soarele-i o* dungă de căldură,
3. *oamenii* — o emoţie copleşitoare...
4. *Ei sunt* nişte fructe călătoare
5. ale unui pom cu mult mai mare!

6. *Din punctul de vedere al* pietrelor,
7. *soarele-i o* piatră călătoare,
8. *oamenii-s* o lină apăsare...
9. *Sunt* mişcare-adăugată la mişcare,
10. şi lumina ce-o zăreşti sub soare!

11. *Din punctul de vedere al* aerului,
12. *soarele-i* un aer plin de păsări,
13. aripă în aripă zbătând.
14. *Oamenii sunt* păsări nemaiîntâlnite.
15. *cu aripile crescute înlăuntru,*
16. care bat, plutind, planând,
17. într-un aer mai curat — care e gândul!

Bătaia metronomică a versului, geometria sonoră a poemului — dacă ne putem exprima aşa — este dată, cum se vede, prin câteva simetrii nete: fiecare prim vers din cele trei strofe este format dintr-un complement de relaţie (locuţiunea prepozitională *din punctul de vedere* + substantiv în genitiv, respectiv: *al copacilor /, al pietrelor /, al aerului);* fiecare al doilea vers începe cn cuvântul *soarele,* în rol de subiect, urmat de copulă *(-i)* şi de numele predicativ cu determinant, respectiv: *o dungă de căldură* (vs. 2), *o piatră călătoare* (vs. 7), *un aer plin de păsări* (vs. 12); cel de al treilea vers din strofele întâi şi a doua, precum şi versul al patrulea din strofa a treia, au o structură sintactică absolut identică celui anterior (vs. 3, 8, şi 14); în felul acesta cuvântul *oamenii,* pus de asemenea la cap de vers, face pereche cu cuvântul *soarele,* căruia îi succede, sugerând astfel devenirea SOARE — OM, în plan cosmic, punctul de origine şi punctul de vârf al curbei lirico-filozofice a poemului. Ruperea simetriei, în cea de a treia strofă, abia simţită, ca şi adaosul „ascendent", al celor două versuri supranumerare din strofa ultimă, sporesc impresia de dinamism continuu în creştere.

Nu însă simetriile (care pot fi cauza, şi nu efectul) dau superioritatea acestei poezii, ci constatarea uimită precum că în atâta relativitate cosmică pare probabilă ipoteza ca elementele, *copacii, pietrele* şi *aerul,* să aibă un „punct de vedere" despre Om. Pentru copaci, a căror finalitate se constituie din fructe, oamenii sunt fructele călătoare ale unui pom uriaş. Pentru pietre — condamnate la neclintire sau, poate, dimpotrivă, la veşnică mişcare, pe traiectoriile hotărâte din chiar clipa ruperii lor din soare — oamenii sunt apăsare lină şi mişcare continuă. În sfârşit, pentru aer, mediul păsărilor, oamenii sunt nişte păsări extraordinare având

aripile „crescute înlăuntru“ şi planând fantastic în cel mai curat aer, „care e gândul“. Ultimele două imagini — complementare una alteia — sunt cele mai originale şi mai surprinzătoare, adânci şi de o mare plasticitate intelectuală, specifice lui Nichita Stănescu. A imagina *aripi crescute înlăuntru,* vâslind în aerul gândului, este a elogia la maximum activitatea miraculoasă a intelectului uman, în tendinţa lui perpetuă de a stăpâni legile universului.

Cu mijloace absolut noi, după Ion Barbu şi după Arghezi, după atâţia mari poeţi ai lumii, Nichita Stănescu înalţă în acest poem un imn de glorie Omului, deloc discursiv-descriptiv, ci concentrat într-un concept poetic, viziune şi sentiment în acelaşi timp.

ADOLESCENŢI PE MARE

Această mare e acoperită de adolescenţi
care învaţă mersul pe valuri, în picioare,
mai rezemându-se cu braţul de curenţi,
mai sprijinindu-se de o rază ţeapănă, de soare.
Eu stau pe plaja-ntinsă tăiată-n unghi perfect
şi îi contemplu ca la o debarcare.
O-flotă infinită de yole. Şi aştept
un pas greşit să văd, sau o alunecare
măcar pân’ la genunchi în valul diafan
sunând sub lenta lor înaintare.
Dar ei sunt zvelţi şi calmi, şi simultan
au şi deprins să meargă pe valuri, în picioare.

Poezia *Adolescenţi pe mare* face parte din cel de al treilea volum de poezii al lui Nichita Stănescu — *Dreptul la timp* (1965), celelalte două anterioare fiind *O viziune a sentimentelor* (1964), precedat de *Sensul iubirii* (1960). Deocamdată, aflat încă în faza mai ingenuă, de dincoace de setea de abstracţiuni care îl vor absoarbe în cele *11 elegii,* poetul îşi trăieşte emoţiile şi sentimentele aproape corporal. Dorurile neîmplinite sunt pe punctul de a se întrezări şi jubilaţiile descoperirilor unor visuri ce par a se împlini se revarsă în versuri foşnitoare ca nişte mătăsuri de mare preţ. Desigur, motivul-imagine al sublimului mers pe valurile mării îşi are punctul de plecare în mitul biblic prea bine cunoscut:

„Şi i-au văzând pre dânşii (pe apostoli, n.n.) că se chinuiesc vâslind, că era vântul împotriva lor; iar întru a patra streaje a nopţii au venit la dânşii umblând pre mare, şi vrea să treacă pre lângă ei. Iar ei văzându-L pre dânsul umblând pre mare, li s-a părut că este nălucă şi au strigat. Că toţi L-au văzut pre El şi s-au turburat. Şi El îndată a grăit cu dânşii şi le-au zis: Îndrăzniţi, Eu sunt, nu vă temeţi!“

(Marcu, 6, 48-50)

„Şi intrând în corabie, mergeau de cea parte de mare la Capernaum. Şi iată întuneric s-a făcut, şi nu venise către ei Iisus. Şi marea s-a ridicat, vânt mare suflând. Deci vâslind ei ca la douăzeci de stadii, văd pre Iisus umblând pre mare, şi apropiindu-Se de corabie; şi s-au înfricoşat. Iar El au zis lor: Eu sunt; nu vă temeţi“.

(Ioan, 6, 17-20)

Ca să poţi merge pe valurile mării trebuie să fii Iisus. Ca să poţi crede, să fii sigur că se poate merge pe valurile mării, trebuie să accepţi miracolul divin, forţa material-emoţională (punct maxim, altfel spus, de manifestare a extazului liric) ce poate transforma concretul în imponderabil şi invers. Poetul are, aşa zicând, viziunea unor Iisuşi-adolescenţi, o superbă, fantomatică, magnifică, „infinită“ flotă de yole „care învaţă mersul pe valuri în picioare“. O contemplă ca pe o debarcare a salvării de pe plaja „tăiată-n unghi perfect“, încă neîncrezător, controlând lucid incredibila minune, aşteptându-se la câte un pas „greşit“, la vreo „alunecare“, la o scufundare măcar până „la genunchi în valul diafan“ care „sună“ sub înaintarea lor majestuoasă („sunând sub lenta lor înaintare“). Este, altfel spus, jubilaţia aflării forţei unei generaţii, care e şi aceea a poetului, capabilă să înfrunte, prin chiar puterea spiritului, vicisitudinile unor vremi potrivnice. Vârsta bărbăţiei pure, neîntinate, a curajului mai presus de firea comună a unei generaţii îmbătrânite, îngenuncheate, cu idealurile înfrânte, fără speranţe.

Adolescenţi pe mare este poezia „vârstei de bronz“ a lui Nichita Stănescu şi a generaţiei sale, mai bine zis a generaţiei aflate cu numai o jumătate de pas în urma sa. Ideea poetică e susţinută de o muzică a cuvintelor ce-i este specifică poetului, în o sintaxă dreaptă, calmă, firească, ritmată larg, ca o

respiraţie a mării şi a pământului, cu rimele, fiecare la locurile lor, venite parcă din întâmplare sub condei, la acest maestru al *versului liber.* Trimiterea la textul biblic am făcut-o, aşa zicând, cu de la noi putere, fără vreun semn al poetului de trimitere într-acolo. Ea poate fi chiar involuntară, ieşită din subconştientul inspiraţiei, lucru cu atât mai uimitor, semn indubitabil al unui poet mare în stare să surprindă mişcările cele mai secrete ale sufletului. Lirismul este absolut, cu atât mai mult cu cât textul ni se prezintă aproape nud, lipsit de orice artificii, murmurat colocvial ca o proză oarecare, desfăşurată mai curând mental, surdinizată la maximum, discretă asemenea unei viziuni destinate numai iniţiaţilor.

CÂNTEC

Din acelaşi volum, *O minune a sentimentelor,* cel mai definitoriu pentru vârsta când poetul se impune, la 30 de ani, face parte şi primul *Cântec* — un cântec de dragoste — al lui Nichita Stănescu. Odată cu *Adolescenţi pe mare,* scrisă cam în acelaşi timp (apărută în volumul din anul următor, 1965, *Dreptul la timp* — căci, lucru incredibil astăzi, lui Nichita Stănescu îi vor apărea, de acum înainte, până la moarte, survenită la 17 decembrie 1983, şi alţi doi ani după aceea, cel puţin câte un volum în fiecare an, dacă nu şi câte două sau trei), ea ramâne tipică pentru tinereţea lui şi pentru tinereţea multora din generaţia sa:

E o întâmplare a fiinţei mele:
şi atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,
pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată, mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart
fluviul rece în delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, izbeşte-mi
tâmpla de stele, până când
lumea mea prelungă şi în nesfârşire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, şi mult mai curând.

Ce bine că eşti, ce mirare că sânt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori, ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntâmplării că sânt.

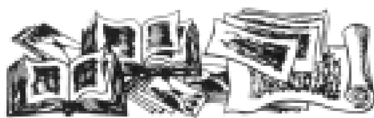
La vârsta de dincoace de adolescenţă iubirea dintre sexele eterogene ne duce la o descoperire senzaţională: „întâmplarea“ de a exista este un miracol mai puternic decât orice, relevându-se mai întâi în îmbrăţişări şi în dialogul dintre parteneri, în spunerea de cuvinte „lungi, sticloase“ care despică, precum nişte dălţi, apele („fluviul rece în delta fierbinte“), timpul („ziua de noapte“) şi materia cea mai dură („bazaltul de bazalt“). Acesta ar fi elementul liric principal din primele două strofe, îndeajuns de reflexive, poate, pentru că iubirea — aceeaşi de când lumea — se manifestă totuşi în forme noi, pe măsura veacului. Ele, aceste două strofe dintâi, nu ar avea nici o valoare fără ţâşnirea ca o lavă fierbinte a sentimentului în cea de a treia, prin horaţianul vers: „Du-mă, fericire, în sus şi izbeşte-mi tâmpla de stele...“. Este aici energia, exultanţa nestavilită a sentimentului iubirii care ne face zei, stăpâni ai universului, „coloana“ lui sau poate ceva „mult mai înalt şi mult mai curând“. Debitul verbal capătă o dinamică augustă, asemănătoare unei beţii divine, punct culminant şi vertij al frumosului poem.

Ultima strofă structurează pendulatoriu, în funcţie de primul şi ultimul vers, aşezate simetric, prin reluare în laitmotiv: „Ce bine că eşti, ce mirare că sânt! /.../ a minunii că eşti, a-ntâmplării că sânt“, de unde perechile: „Două cântece“ — „două culori“, „una foarte de sus“, „una foarte de jos“; acum rimele

(deloc obligatorii, constrângătoare) putând apărea ca de la sine şi ca din întâmplare: „sânt“ — „pamânt“; „ruptă“ — „luptă“ — „sânt“. *Cântec,* primul *cântec* al lui Nichita Stănescu (numai în antologia pe care însuşi poetul a întocmit-o, în volumul *Starea poeziei,* apărut în colecţia B.p.t. („Biblioteca pentru toţi“), în 1975, la Editura Minerva, întâlnim peste 16 piese purtând acest titlu) arată limpede pe artistul cuvântului înnăscut şi înlănţuit definitiv în mrejele celui mai pur lirism. Ca nimeni altul dintre contemporanii săi, Nichita Stănescu era atât de încărcat de poezie, încât, cu toate că a încercat, nu a mai izbutit să scrie altceva (proză, eseu etc.), cum se întâmplă cu majoritatea zdrobitoare a poeţilor zilelor noastre, care trec cu uşurinţă de la versuri la publicistică, la proză, la teatru, chiar la critică.

Nichita Stănescu nu se putea exprima decât în poezie, fie şi (pentru cine l-a cunoscut manifestându-se ca om) în viaţa de toate zilele. Este un caz unic, de predestinare.

PROZĂ



Petre Ispirescu

PRÂSLEA CEL VOINIC ŞI MERELE DE AUR

Frumuseţea acestui basm — unul dintre cele mai caracteristice pentru eposul folcloric românesc — constă în vitejia, curajul, inteligenţa şi modestia eroului principal pe care povestitorul anonim, fixat în scris de Ispirescu, ni-l propune ca model. Ca în toate basmele româneşti, după o serie întreagă de peripeţii extraordinare, binele triumfă asupra răului: zmeii sunt învinşi în luptă şi ucişi, fetele captive sunt eliberate, necredinţa celor doi fraţi mai mari este dată în vileag şi Prâslea, ieşit victorios din cele mai grele încercări, se însoţeşte cu fata cea mai mică, povestea sfârşindu-se cu tradiţionala nuntă.

Această schemă „ideologico-estetică" rămâne aproape generală, în toate basmele, uşoarele abateri venind doar să confirme regula. În fond, ea reflectă vitalitatea, optimismul, spiritul de dreptate şi de încredere în triumful omului modest, dar harnic la faptă, caracteristici morale ale poporului luat în totalitatea lui. Nu trebuie trasă de aici concluzia că omului din popor i-ar lipsi cumva aptitudinile critice, ascuţimea observaţiei şi chiar un dram de necesar scepticism şi neîncredere, în a constata că practica vieţii de toate zilele oferă stări de lucruri cu totul dimpotrivă. O serie întreagă de anecdote, snoave şi proverbe, cum ar fi: „Boii ară şi caii mănâncă", „Dreptatea umblă totdeauna cu capul spart" etc. confirmă din plin această constatare. Însă basmul, prin însăşi structura lui, vizează o anumită idealitate şi propune, prin eroul lui central, ca şi prin desfăşurarea faptelor, un model etic. De aceea, esteticeşte, această specie folclorică se realizează întotdeauna, sau aproape întotdeauna, prin intermediul fantasticului şi în cadrul unor scheme narative prestabilite, devenite oarecum „clasice". Când şi cum au fost posibile asemenea întâmplări? Răspunsul,

convenţional desigur, este acceptat unanim: „Pe vremea când se potcoveau puricii cu nouăzeci şi nouă ocale de fier“, „O dată, ca niciodată“, şi aşa mai departe.

În *Prâslea cel voinic şi merele de aur* elementul fantastic abundă. În grădina palatului împărătesc se află un pom ale cărui roade nu pot fi păzite decât cu foarte mare greutate, în orice caz numai de către un ins dotat cu mult curaj şi inteligenţă; furii, care sunt nişte zmei de pe tărâmul celălalt, au puteri supranaturale, în stare să arunce buzduganul cale de mai multe conace; Prâslea îi întrece în virtute, nu mai puţin supranaturală, dar beneficiază în plus de inteligenţă şi de simpatia celorlalţi protagonişti; pe tărâmul celălalt, unde zmeii ţineau pe cele trei fete — în castele de aramă, de argint, şi, respectiv, de aur — mai există un Balaur şi o Zgripţuroiacă, un Vultur uriaş care îl ajută pe Prâslea, părăsit de fraţii trădători, să poată ieşi la lumina soarelui; în fine, miraculoase sunt merele celor trei fete, cel de aur îndeosebi, ajutând pe erou să confecţioneze anume obiecte de orfevrărie ieşite din comun, necesare stabilirii propriei identităţi în faţa curţii împărăteşti etc.

Desfăşurarea epică se bizuie pe cunoscuta în basmul românesc formulă *ternară:* feciorii împăratului sunt trei, zmeii de pe tărâmul celălalt şi fetele răpite aşijderea. În acest ritm, în trei timpi s-ar zice, se realizează şi gradaţia diferitelor acţiuni. De pildă, zmeul întâi, de la palatul de aramă, îşi anunţă sosirea acasă prin aruncarea buzduganului cale de un conac, cel de al doilea, de la palatul de argint, cale de două, iar cel de la palatul de aur, zmeul al treilea, cale de trei conace. Luptându-se cu ei în trântă dreaptă, înainte de a le tăia capetele, Prâslea îl îngroapă pe primul până la glezne, pe al doilea până la brâu şi pe ultimul până la gât. Fireşte, aşa cum legile eposului dintotdeauna o cer, ultima luptă este povestită cu mai mult lux de amănunte. Nu însă în sensul descriptivului, pentru care povestitorii populari nu manifestă aptitudini, ci mai curând în acela al epicului pur şi chiar al dramaticului, altcum spus, în stil direct. Iată întâlnirea lui Prâslea cu zmeul cel „mai mic“, dar şi cel mai puternic:

„— Cine este acela care a cutezat să calce hotarele mele şi să intre în casa mea?

— Eu sunt, zise Prâslea.

— Dacă eşti tu — îi răspunse zmeul — am să te pedepsesc amar pentru nesocotinţa ta. Cum ai vrut, venit-ai; dar nu te vei mai duce cum vei voi.

— Cu ajutorul lui Dumnezeu — îi răspunse Prâslea — am eu ac şi de cojocul tău“ etc.

Există şi alte procedee specifice basmului şi destinate a face naraţiunea cât mai trepidantă. Bunăoară, în povestirea luptei lui Prâslea cu cel de-al treilea zmeu asistăm la metamorfoza eroilor în „două focuri“ (probabil un mod figurat de a sublinia *ardenţa* luptei; procedeul îl vom găsi reluat de Eminescu în *Călin Nebunul),* prilej cu care un corb ce se rotea în jurul lor este invocat să aducă seu. În mentalitatea populară *seul,* altcum zis grăsimea, este semnul forţei, iar în cazul de faţă — fiind vorba de focuri — mijlocul de reanimare a arderii. Prâslea are însă un avantaj asupra zmeului:

„Atunci se învoiră să se ia la luptă dreaptă
şi se luptară
şi se luptară,
zi de vară
până-n seară,
iar când fu pe la nămiezi se făcură amândoi două focuri şi aşa se băteau; un corb însă le tot da ocol, croncănind. Văzându-l, zmeul îi zise:

— Corbule, corbule! Ia seu în unghiile tale şi pune peste mine, că-ţi voi da stârvul ăsta ţie.

— Corbule, corbule! îi zise Prâslea — dacă vei pune peste mine seu, eu îţi voi da trei stârvuri.

— Unde dă Dumnezeu să cadă o asemenea tiflă peste mine! Mi-aş sătura sălaşul întreg.

— Adevăr grăieşte gura mea, îi răspunse Prâslea.

Corbul, fără a mai întârzia, aduse în unghiile sale seu, puse peste viteazul Prâslea, şi prinse mai multă putere.“

Redeveniţi „oameni“ şi, în toiul luptei, având de astă dată nevoie de apă, situaţia se repetă prin rugămintea celor doi faţă

de fata de împărat care asistă la întrecere. Fiecare din ei promite a se cununa cu ea; în plus, însă, Prâslea îi promite a o scoate pe *tărâmul* nostru, chip popular de a respinge lumea tenebrelor:

„Către seară, zise zmeul către fata de împărat, care privea la dânşii cum se lupta, după ce se făcuseră iară oameni:

— Frumuşica mea, dă-mi niţică apă să mă răcoresc.

— Frumuşica mea — îi zise Prâslea —, dă-mi mie apă, şi-ţi făgăduiesc să te duc pe tărâmul nostru, şi acolo să ne cununăm şi-ţi făgăduiesc să ne cununăm chiar mâine.

— Să-ţi audă Dumnezeu vorba, voinice, şi să-ţi împlinească gândul, îi răspunse ea.

Fata de împărat dete apă lui Prâslea de bău şi prinse mai multă putere...“

Alt procedeu de animare a naraţiunii îl întâlnim atunci când, terminând pâinea şi carnea cu care alimenta necontenit pe Zgripţuroaica ce-l aducea de pe tărâmul celălalt, Prâslea îşi taie o bucată din propria-i pulpă. Ajunşi sus însă — tărâmul luminii, al *nostru,* se află totdeauna sus — , miraculoasa pasăre restituie eroului halca de carne, drept recunoştinţă că acesta îi salvase puii din gura balaurului:

„După ce ajunseră deasupra şi văzu că Prâslea nu putea să umble, îi zise Zgripţuroaica:

— Dacă nu era binele ce mi-ai făcut şi rugăciunea puilor mei, mai că te mâncam. Eu am simţit că carnea care mi-ai dat în urmă era mai dulce decât cea de mai înainte şi n-am înghiţit-o; rău ai făcut de mi-ai dat-o. Apoi o dete afară dintr-însa, i-o puse la loc, o unse cu scuipat de-al său şi se lipi.“

Ca în toate basmele, sunt prezente şi aici formulele consacrate, de început şi de sfârşit ale naraţiunii. Ele sunt destinate a face vie prezenţa povestitorului însuşi, caracterul de oralitate al spunerii. Se înţelege, neavând la dispoziţie mijloacele folcloriştilor moderni, banda de magnetofon, de pildă, Petre Ispirescu povesteşte basmul oarecum din memorie, silindu-se a fi cât mai fidel originalului. Începutul nu poate fi decât cel

obişnuit, deşi de astă dată nu excesiv de încărcat, fără cunoscuta invocare a puricilor potcoviţi cu nouăzeci şi nouă de ocale de fier sau a munţilor care se bat în capete:

„A fost odată ca niciodată. Era odată un împărat puternic şi mare şi avea pe lângă palaturile sale o grădină frumoasă, bogată de flori şi meşteşugită, nevoie mare!"

Tot atât de cursivă este şi formula de încheiere, cu aducerea totuşi într-un prim-plan mai apropiat a persoanei povestitorului:

„Trecui şi eu pe acolo şi stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai
o bucată de batoc*,
şi-un picior de iepure şchiop,
şi încălecai p-o şa, şi v-o spusei dumneavoastră aşa".

Prezenţa povestitorului se face uneori simţită direct, mai ales atunci când se cere marcat un interval de timp. Zgripţuroaica întreabă de omul care omorâse balaurul, iar puii, de teamă de a nu-l mânca, îi spun că Prâslea apucase pe-aici încolo, când la răsărit, când la apus. Uriaşa pasăre caută peste tot şi, ca spre a arăta viteza ei de zbor, povestitorul se exprimă aşa: „Şi într-o bucată de vreme, *ca de când începui să vă povestesc,* străbătu cele patru părţi ale tărâmului de jos şi se întoarse în deşert".

După cum se ştie, Creangă este acela care, povestind basme, pune în naraţiune amprenta personalităţii sale cu atâta putere încât în cazul lui nu se mai poate spune că avem de-a face cu nişte texte culese, ci cu creaţii personale. La Creangă e prezentă mereu tendinţa de a înfăţişa personajele de basm cu trăsături ale oamenilor obişnuiţi din viaţa de toate zilele a satului românesc, fie punându-le să vorbească, fie comentându-le însuşi comportamentul, în aşa fel încât *Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani* şi aproape toate celelalte poveşti ale sale pot fi considerate, din anume unghi, drept nişte nuvele

---

* *batoc* — formă regională a substantivului *batog* „spinare de peşte, de morun sau de nisetru, sărată şi afumată".

în care oamenii din Humuleşti ori de prin împrejurimi au luat, pentru circumstanţă, înfăţişări fantastice. Petre Ispirescu este mult mai puţin personal. Se cuvine totuşi să remarcăm câteva gesturi epice şi mai ales câteva calificative, în legătură cu comportarea personajelor ori cu caracterizarea unor situaţii, care îi aparţin, deşi ele sunt exprimate — semn al evitării abile a stridenţelor — în limbaj curat popular. Astfel, împăratul, după neizbânda unuia dintre feciori, este nevoit să aştepte „de silă-de milă“ încă un an pentru ca următorul să-şi poată încerca norocul. Despre unul din zmei aflăm că este „năbădăios şi se face leu-paraleu“. Cei doi fraţi mai mari „îi poartă sâmbetele“ lui Prâslea, dar până la urmă tot ei „o sfecliră“ etc. Prin urmare există şi la Ispirescu un început de schiţare caracterologică prin notarea comportamentului personajelor, fapt ce contribuie la conturarea unei individualităţi scriitoriceşti. La aceasta pot fi adăugate şi unele muntenisme specifice, cum ar fi expresia: „Fugi d-aci, nesocotitule“, „s-a prăpădit“ (= a murit), mai ales frecvenţa perfectului simplu, de altminteri cu totul indicat pentru dinamizarea acţiunii: *luă, fu, dete, unse, sfecliră* etc. Cu toate acestea, elementul dialectal rămâne neînsemnat, redus la funcţia lui de localizare în spaţiul muntenesc a basmului în chestiune. În comparaţie cu limba vorbită în mod obişnuit, limba folclorului are un caracter mai general, mai apropiat de acela al limbii literare propriu-zise. Aceasta pentru că temele folclorice, cu deosebire cele de basm, au o arie largă de circulaţie, cuprinzând întreg teritoriul locuit de români. În sfârşit, Ispirescu este contemporan cu marii clasici şi, fără îndoială, tendinţa lui a fost ca, păstrând întregul farmec al vorbirii populare, să nu se abată prea mult de la normele limbii literare, lucru întru totul indicat, mai cu seamă în cazul poveştii lui *Prâslea cel voinic şi merele de aur,* una din piesele cele mai caracteristice ale eposului nostru feeric.

Grigore Ureche

DE MOARTEA LUI ŞTEFAN VODĂ CELUI BUN VĂ LEATO 7012

(Fragment din cronică)

„Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare la statu, mânios şi de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omorâia fără giudeţu. Amintrelea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi, şi unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter; unde era nevoie însuşi se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze şi pentru aceia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu perdea nădejdea, că ştiindu-să căzut gios, să ridica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, şi feciorul său, Bogdan vodă, urma lui luase, de lucruri vitejăşti, cum să tâmplă: den pom bun, roadă bună va să iase.

Iară pre Ştefan vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere în mânăstire în Putna, care era zidită de dânsul. Atâta jale era de plângea toţi ca după un părinte al său, că cunoştiia toţi că s-au scăpatu de mult bine şi de multă apărătură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti* Ştefan vodă, nu pentru sufletu, ce iaste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejeşti, carile niminea din domni nici mai nainte, nici după aceia l-au agiunsu.

Fost-au mai nainte de moartea lui Ştefan vodă într-acelaş anu iarnă grea şi geroasă, cât n-au fost aşa nici odinioară şi decii preste vară au fostu ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de apă s-au făcut."[1]

În concepţia despre lume şi viaţă, Grigore Ureche, primul cronicar care a scris în limba ţării, este un providenţialist. Ca toţi contemporanii săi, el considera că Dumnezeu a creat lumea

---

* *sveti* (slavonism) — „om sfânt", „cucernic", „evlavios"; aici — „desăvârşit", „deosebit de vrednic".

[1] Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955 (ed. P. P. Panaitescu), p. 111.

şi tot el o cârmuieşte, făcându-şi simţită prezenţa în anume fenomene naturale. Ideile sale politice sunt acelea ale marii boierimi. Domnul este unsul lui Dumnezeu pe pământ, însă trebuie să conducă ţara după sfatul boierilor, să fie „o matcă fără ac“. Iubirea de ţară şi dorinţa de a o vedea independentă se străvede la tot pasul în paginile cronicii, de unde atitudinea lui antiotomană. De aici admiraţia lui Ureche pentru figura lui Ştefan cel Mare, căruia îi consacră — pe drept cuvânt — un însemnat număr de pagini în cronica sa. Făcându-şi studiile în Polonia, la Lvov, şi venind în contact cu ideile umanismului, cronicarul acordă o mare importanţă rolului personalităţii în dezvoltarea istoriei. Independenţa Moldovei, ca şi întreaga epocă de înflorire de pe timpul lui Ştefan cel Mare, se datoresc, după Grigore Ureche, aproape exclusiv personalităţii excepţionale a marelui voievod, pe care scriitorul îl dă cu mândrie ca exemplu contemporanilor săi. Scrisul lui Ureche are însă un caracter sobru şi concis, restrâns aproape numai la faptele domnitorilor, pe care le comentează lapidar în câte o „învăţătură“ sau „nacazanie“. Relatarea se face într-un limbaj popular, de povestire şi, pe alocuri, de pomelnic, simplă înşiruire de fapte. Cronicarul e un moralist, observă caracterele şi le judecă — în lumina concepţiilor sale — folosindu-se adesea, pentru conciziune, de maxime luate din Biblie sau din vorbirea curentă. Toate aceste trăsături ale scrisului lui Ureche pot fi aflate, în mic, în cunoscutul paragraf consacrat portretului lui Ştefan cel Mare, ieşit parcă din pana unui Tit Liviu român.

După cum se poate constata cu uşurinţă, portretul lui Ştefan cel Mare are — în cadrul expunerii cronicii — un rol ilustrativ, de gravură, menită să emoţioneze pe cititor, după ce, în paginile anterioare, s-a edificat asupra personalităţii domnitorului prin expunerea faptelor acestuia.

Cu toate că a luat cunoştinţă de personalitatea lui Ştefan numai din izvoare scrise, foarte puţine pe atunci, sau din tradiţie*, cronicarul procedează ca un artist, plecând în

* E foarte probabil că a cunoscut şi fresca din pronaosul bisericii de la mănăstirea Voroneţ.

executarea portretului de la un amănunt de ordin fizic: „om nu mare la statu“ (a se observa construcţia prin negaţie, foarte potrivită în cazul de faţă, pentru ca, prin contrast, să însemneze trăsăturile de ordin moral, începând cu aceea care i se pare dominantă: „mânios şi de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat“. În această a doua observaţie, ca şi în următoarea: „de multe ori la ospeţe omorâia fără giudeţu“, se reflectă, cu toată admiraţia cronicarului pentru eroul său, concepţia feudală faţă de domnii autocraţi. Deşi, în genere, scriind cronica sa, Ureche nu dă semnele unei preocupări artistice conştiente, în portretul lui Ştefan se vede grija pentru cursivitate, printr-o sacadare a frazei făcută din suişuri şi coborâşuri egale, sprijinite antitetic, precum această construcţie adversativă: „om nu mare la statu, mânios şi de grabu vărsătoriu de sânge...“ Expresiile şi cuvintele sintetice, ca: *de grabu vărsătoriu, neleneşu, îndărăpteze* etc. evită perifaza şi contribuie la conciziune, una din calităţile scrisului lui Ureche. Prin vechime seculară, vocabulele au căpătat patina arhaicităţii, devenind adevărate metafore de mare expresivitate. În cuvintele *căzut jos* şi *să rădica* — spre pildă — cronicarul gândea, se înţelege, mai abstract, atunci când se referea la tăria cu care voievodul suporta înfrângerile vremelnice. Tot aşa, evoluţia semantică (pentru că aici stă cauza) face ca în expresiile: *s-au scăpat de mult bine şi apărătură,* sau *l-au agiunsu,* să vedem nişte metafore, cu toate că ele n-au fost în intenţia cronicarului. În scrisul său, Ureche se aseamănă cu acei zugravi de icoane vechi, fără preocupări artistice anume, pe care însă noi cei de azi îi preţuim tocmai pentru naivitatea lor. Mai exact spus: pentru că n-au voit *să facă artă* (în înţelesul modern), dar au crezut cu mare tărie în lucrul lor şi l-au executat cât au putut mai bine.

Foarte interesantă ni se pare — din acest punct de vedere — funcţia stilistică a adjectivului *acest,* introdus prin arhaica inversiune (care este tot o formă sintetică) *Fost-au acest Ştefan...* Nimeni dintre istoricii moderni nu spune: *acest Ştefan, acest Mihai, acest Ţepeş* etc. În contextul lui Ureche cuvântul are funcţie individualizatoare, ca la un romancier, în forma pe care

o vom întâlni la Sadoveanu atât de des. Grijuliu, ca un creştin pravoslavnic ce se afla, Ureche ţine să atragă atenţia cititorului că Ştefan a fost numit „sveti Ştefan vodă nu pentru suflet ce este în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile cele vitejeşti“. Însă un artist, precum Delavrancea, a surprins numaidecât aici contrastul dintre „sfântul Ştefan“ şi „omul plin de păcate“, punctul central pe care se sprijină drama personajului din capodopera *Apus de soare*.

Expresiile populare: Bogdan vodă, „ficiorul“ lui Ştefan, „luasă urma tătâni-său“, sau proverbul: „cum se tâmplă den pom bun, roadă bună va să iase“ dau coloratură oralităţii stilului şi spontaneitate. Cu aceeaşi naivitate populară, cronicarul notează că înainte de moartea lui Ştefan a fost o iarnă grea, urmată de vară cu „ploi grele şi povoaie“, voind să arate semnele cereşti. Cititorul modern însă savurează totodată imaginea meteorologică, de dezlănţuire a stihiilor, care contrapunctează artistic (ca în drama lui Delavrancea) evenimentul morţii eroului.

Miron Costin

PREDOSLOVIE

DE NEAMUL MOLDOVENILOR, DIN CE ŢARĂ AU IEŞIT STRĂMOŞII LOR

„Către cetitoriu
Începutul ţărilor acestora şi neamului moldovenescu şi muntenescu şi câţi sânt şi în ţările ungureşti cu acest nume, români şi până astăzi, de unde sântu şi de ce seminţie, de când şi cum au descălecat aceste părţi de pământu, *a scrie*, multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veci de la descălecatul ţărilor cel dintâi de Traian împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute, *să sparie gândul*. A lăsa iarăş nescris, cu mare ocară înfundat, neamul acesta de o seamă de scriitori *ieste inimii durere*. Biruit-au gândul să mă apucu de această trudă, să scoţ lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi seminţie sântu lăcuitorii ţării noastre, Moldovei şi Ţării Munteneşti şi românii din ţările ungureşti, cum s-au pomenit mai sus, că toţi un neam şi odată discălecaţi sântu, de unde sântu veniţi strămoşii loru pre aceste locuri, supt ce nume au fostu întâi la descălecatul lor şi de cându s-au osebit şi au luat numele cest de acum, moldovan şi muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei pân unde au fost întâi, ce limbă ţin şi păn acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acestu pământu şi supt ce nume, *scot la ştirea tuturoru*, carii voru vrea să ştie neamul ţărilor acestora“[1].

Mai învaţat decât Grigore Ureche, Miron Costin, care de asemenea îşi făcuse studiile în Polonia, la un colegiu iezuit din localitatea Bar, are aceleaşi concepţii filozofice şi politice ca şi predecesorul său. În plus, am putea adăuga la el o anume notă de scepticism cu privire la posibilitatea scuturării jugului otoman, lucru ce se explică prin epoca în care a trăit cronicarul,

[1] Miron Costin, *Opere,* E. P. L., 1958, ed. P. P. Panaitescu, p. 241.

când dominaţia turcească din afară favoriza tot mai mult decăderea dinlăuntrul ţării.

Ca scriitor, Miron Costin este mai „cult“ decât Grigore Ureche, şi fraza sa, păstrând unele elemente populare, e stilizată în chip conştient, pentru urmărirea efectelor. „Miron observă sistematic, compune, şi ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puţin spontan, este rodul unei arte“ — scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române.*

Având a dezbate o problemă foarte importantă, aceea a demonstrării latinităţii poporului nostru şi a înlăturării aserţiunii calomnioase venită din partea lui Simion Dascălul, în *De neamul moldovenilor*... cronicarul caută, din capul locului, ţinuta cea mai demnă, intelectuală. Ceea ce impresionează în acest început al disertaţiei sale este stăpânirea vibraţiei emotive, izvorâtă din patriotism ardent, dar acoperită într-o expunere ce caută a convinge prin justeţea şi obiectivitatea argumentării. Împrumutând din sintaxa latină punerea verbului din principală la sfârşit şi construcţia amplă, cronicarul realizează pe deplin ceea ce-şi propune:

„Începutul ţărilor acestora şi neamului moldovenescu şi muntenescu şi câţi sânt în ţările ungureşti cu acest nume, români şi până astăzi/de unde sântu şi de ce seminţie, de când şi cum au dăscălecat aceste părţi de pământu/, a scrie,// multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veci de la discălecatul ţărilor cel dintâi de Traian împăratul Râmului,// cu câteva sute de ani peste mie trecute,// să sparie gândul. A lăsa iarăş nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori,// ieste inimii durere“.

Am marcat, în textul citat mai sus, punctele de cezură spre a se vedea cum frazele şi perioadele capătă o anume sacadare şi cumpăneală, un punct de vârf, la care se ajunge treptat, şi o scoborâre, bine chibzuită în vederea obţinerii efectului. Cu tot rafinamentul ei însă, fraza se constituie din cuvinte şi expresii populare care se transformă în adevărate imagini poetice, în cazul de faţă personificări ale unor abstracţiuni: sufletul stă „la

cumpănă“, gândul „să sparie“, inimii „ieste durere“, neamul este „cu mare ocară înfundat“ etc. (Evident, în cazul lui M. Costin, ca şi al tuturor scriitorilor vechi, trebuie să avem în vedere evoluţia semantică a cuvintelor care — aşa cum am arătat când am analizat un fragment din Grigore Ureche — capătă încărcătura metaforică datorită patinei timpului, dincolo deci de intenţia scriitorului.)

Apare şi întrebarea retorică, menită a da vivacitate şi diversitate discursului, întărind totodată demna-i solemnitate. Istoricul presupune un interlocutor advers: „Dzice-va neştene: prea târziu este; după sutele de ani, cum să voru putea şti poveştile adevărate, de atâtea veacuri?“ Răspunsul cronicarului cată să atragă pe presupusul interlocutor spre intelectualitatea sa: „Răspunzu: Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minţii omeneşti, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, cele trecute cu multe vremi le va putea şti şi oblici“.

Farmecul relatării mai stă apoi şi în faptul că ea se face la persoana I şi mişcarea sufletească a cronicarului se dezvăluie numaidecât, deşi cu multă decenţă. El îşi propune să „scoată la ştirea tuturor“ originile românilor. La aceasta a fost îndemnat mai mult de „lipsa de ştiinţa începutului aceştii ţări“. Relatarea la persoana I trece uneori într-o adevărată confesiune către cititor:

„Eu, iubite cetitoriule, năicăirea n-am aflat nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, şi viiaţa mea, Dumnezeu ştie, cu ce dragoste pururea la istorii, iată şi pănă la aceasta vârstă, acum şi slăbită“.

Probitatea istoricului şi răspunderea cuvântului scris sunt afirmate în acelaşi stil, de confesiune:

„De aceste basne să dea seama ei şi de această ocară. Nici ieste şagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vecinicu. Cându ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în veci? Eu voi da sama de ale mele, câte scriu“.

Cronicarul îşi ia toate măsurile, folosind ca izvor istorici vestiţi, ale căror scrieri „vor trăi în veci“, ca „să nu-mi fie grijă,

de-ar cădea această carte ori pre a cui mână şi din streini, carii de-amăruntul cearcă zmintelile istoricilor“.

Moralist şi el, Costin cată a caracteriza lapidar, dar cu pătrundere şi plasticitate, pe istoricii care s-au ocupat înaintea sa de problema în chestiune. Expresia populară, devenită cu trecerea anilor imagine poetică, se află la locul său. Enea Silvie „nu aşa nepriietinieste“, greşind numai atunci când deduce cuvântul „vlah“ „de pe Fleac hatmanul Râmului“. La această greşeală „s-au lunecatu şi săracul Urechi vornicul“. Osârdia lui Ureche este însă întâmpinată cu laudă, căci „numai lui de această ţară i-au fost milă, să nu rămâie întru întunericul neştiinţei...“ Chiar dacă a greşit într-un loc, Costin îi găseşte circumstanţe atenuante: „Credem neputinţii omeneşti“. În schimb, Simion Dascălul, devenit sub pana sa „un Simion Dascal“, este privit cu duşmănie, pentru că a scris nu letopiseţe, „ce ocări“, fiind un „om de puţină minte“. Pe Simion Dascălul, mai apoi, Istratie logofătul „l-au fătat cu basnele lui“. Alt istoric, leah de neamul lui, Iane Zamovschi, „orbu năvăleşte“, afirmând că românii nu se trag din latini, ci numai „au apucat o samă de dachi limba râmlenească“, odată cu venirea lui Traian pe aceste locuri.

În sfârşit, din străduinţa pentru conciziune, lui Miron Costin i se întâmplă uneori să spună câte o vorbă memorabilă care se constituie în maximă cu caracter înalt moralizator: „...să aibi vreme şi cu cetitul cărţilor a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viiaţa omului zăbavă decât cetitul cărţilor“. Din scripturi „agonisim nemuritoriu nume“; „Cercaţi scripturile. Scriptura departe lucruri de ochii noştri ne învaţă, cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare“.

Ion Neculce

APRODUL PURICE

Privite îndeaproape, sub raport stilistic îndeosebi, fragmentele lui Neculce din *O samă de cuvinte* sunt nişte instantanee epice, schiţe şi nuvele în *raccourci,* de o mare conciziune. Romanticii de la mijlocul secolului trecut, un Negruzzi, un Bolintineanu sau Alecsandri i-au reluat şi dezvoltat motivele, în spiritul paşoptist al epocii. Fireşte, nota patriotică a fost mult accentuată, însă urmaşii, oricât de talentaţi, sunt departe de arta spontană a cronicarului (am spune: sunt lipsiţi de autenticitate). În orice caz, ca poeţi romantici, ei pun *avânt* şi *solemnitate,* lucruri ce nu sunt de găsit la Neculce, prozator şi povestitor întru totul apropiat lui Ion Creangă, bunăoară. Ca şi Creangă, cel din poveşti şi din povestiri, Neculce este un colportor care trage cu urechea: „aşé vorbăsc oamenii“, „dzic să fie…“, „spun“ etc., dând apoi în vileag câte o întâmplare sau câte un gest memorabil al cutărui sau cutărui personaj istoric, dacă nu adevărat, posibil totuşi, căci spune cronicarul în prezentarea anecdotelor sale: „Deci cine va ceti şi le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine; cine pre cum îi va fi voia aşa va face“.

Între ele, întâmplarea cu aprodul Purice, în bătălia de la Şcheia dintre Ştefan cel Mare şi Hroiot ungurul, rămâne tipică: domnitorul încălecând calul aprodului, care se făcuse o moviliţă spre a-l ajuta, este o imagine simbolică ce ar fi putut servi ca blazon nobiliar familiei Movileştilor. (Aşa nu a putut fi, pentru că istoria Moldovei şi a românilor în genere a urmat un drum al său propriu, iar preocupările de heraldică la noi au lipsit aproape cu totul, până la venirea mai strânsă în contact cu Occidentul.) Totul este însă realizat prin câteva mişcări epice

scurte, de povestitor, care e atent mai mult la reacţia ascultătorului decât la modul în sine cum coboară cuvântul pe hârtie. Bucata debutează printr-un anacolut, cu totul firesc în exprimarea orală, mai ales atunci când debitul verbal presupune graba şi concentrarea:

„Ştefan-vodă cel Bun, când s-au bătut cu Hroiot ungurul, precum dzic unii la Caşen, iar letopiseţul scrie că s-au bătut la Şcheie pe Siretiu,// au fost cădzut calul cu Ştefan vodă în război".

Frazele următoare sunt introduse în vederea desfăşurării cursive a spunerii, prin câte un iterativ*: ***„Iară*** un Purice aprodul i-au dat calul lui". ***„Şi*** nu puté în grabă încăleca Ştefan-vodă, fiind om micu"; ***„Şi*** au dzis Purice aprodul..."; ***„Şi*** s-au suit pre dânsul Ştefan-vodă" etc. (Procedeul îl aflăm întocmai la Creangă: ***„şi*** auzind caprele din vecinătate de una ca aceasta..."; ***„Şi*** s-au adunat cu toatele la priveghiu ***şi unde*** nu s-au aşternut pe mâncate şi pe băute..."; ***„Şi*** eram **şi** eu acolo..."; ***„Şi-ndată*** după aceea am încălecat iute pe-o şea..." etc.) Cursul epic nu este întrerupt decât spre a face loc schimbului de replici dintre aprod şi voievod, două la număr, iuţi pentru că ne aflăm în focul luptei, totuşi nu lipsite de acea moliciune şi curtoazie specifice graiului moldovean: „**Şi**-au dzis Purice aprodul: „Doamne, eu mă voi face o moviliţă, **şi** vino de sui pe mine **şi** încalecă". **Şi** s-au suit pe dânsul Ştefan-vodă **şi** au încălecat pre cal. **Şi** atunce au dzis Ştefan-vodă: „Sărace Purece, de-oi scăpa eu **şi** tu, atunce ţi-oi schimba numeli din Purice în Movilă"." (Să se observe — în sensul aceleiaşi oralităţi şi conciziuni — „dezacordul" gramatical din propoziţie „de-**oi** scăpa eu şi tu"**.)

Aşadar, asistăm la ieşirea din anonimat a unui oarecare aprod Purice. Lucrul părea obişnuit pe acea vreme, când Ştefan cel Mare rasplătea cum se cuvine pe vitejii săi din nenumăratele

* Cel mai des fiind conjuncţia **şi**, la început de frază şi propoziţie.

** În loc de „*de-om*".

războaie ce-a purtat. Ceea ce e interesant de observat, din nou cu privire la economia de mijloace a prozatorului, e faptul că la început ni se vorbeşte de „un Purice aprodul“, adică de un oarecare slujitor pe nume Purice, articolul nedefinit marcând stilistic insignifianţa personajului, deocamdată.

De economia de mijloace ţine şi un alt fapt, nu mai puţin important întrucât îl priveşte pe Neculce. Se vede cât de colo că numele de Purice este o poreclă sau în orice caz un nume nepotrivit pentru un om mare de statură, cum era aprodul. Faptul nu e prezentat ca atare, analitic, ci numai dedus din împrejurarea că Ştefan „fiind om mic“, nu putea încăleca calul aprodului după ce-l pierduse în luptă pe al său. În sfârşit, lucrul se vede şi din acel, compătimitor oarecum, *„Sărace Purece“*, cu care voievodul se adresează ostaşului, hotărât nu numai a-l înălţa în ranguri, dar făgăduindu-i totodată şi schimbarea numelui din *Purice* în *Movilă.* („Sărace“ — vocativul — mai poate conota şi ideea-sentiment: „tovarăş de arme într-un moment de mare primejdie“.) Va fi fost ori nu va fi fost aşa, nu are importanţă când e vorba de o legendă, de un fenomen de artă literară adică, unde ficţiunea presupune un acut simţ al numelor proprii, al poreclelor mai ales.

Evident, anecdota cu aprodul Purice, ca toate celelalte grupate sub titlul atât de nimerit ales de *O samă de cuvinte,* este un fel de culegere folclorică (Neculce ne apare deci ca primul nostru culegător de folclor; e drept, numai al unui anumit soi de folclor, acela care ţine de legenda istorică), cum singur spune: „ce sântu audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni, şi în letopiseţu nu sunt scrise“. Însă, ca şi mai târziu Anton Pann şi Ion Creangă, Neculce nu este un culegător de folclor pur şi simplu. Marca personală a artei povestitorului se vede, cum arătam mai sus, printr-o punere în pagină bine măsurată, deşi altcum spontană. Mai mult încă, asemenea, din nou, lui Anton Pann şi lui Ion Creangă, Neculce obişnuieşte — uneori, nu întotdeauna — să aducă, odată cu relatarea faptului, comentariul său foarte personal. Ceea ce se întâmplă, aici, în

ultimele şiruri, unde mentalitatea boierului cu respect pentru vechile orânduieli şi dispreţ faţă de amestecăturile prostimii parvenite se vede clar de tot:

„Dar şi aprozii atunce nu era din oameni proşti, cum sunt acum, ce era tot ficiori de boieri. Şi portul lor, era îmbrăcaţi, cu şarvanale*, cu cabaniţe**. Aşé trebuie şi acum să afle slugi, să slujească stăpânului şi stăpânul să miluiască pe slugă aşé".

---

* *şarvaná* (învechit; forma modernă — *şabaná,* pl. *şabanále*) — un fel de anteriu, pe care-l purtau mai ales vornicii, aprozii şi copiii de casă la curţile domneşti.

** *cabaniţă*, pl. *cabaniţe* (învechit), mantie împodobită cu fir şi pietre preţioase, căptuşită cu blană de samur.

Costache Negruzzi

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

Nuvela apare în primul număr al revistei ieşene *Dacia literară* din 1840 sub titlul de *Scene istorice din cronicele Moldaviei. Alexandru Lăpuşneanul.* Izvorul prozatorului îl constituie *Letopiseţul Ţării Moldovei* de Grigore Ureche, cu paragrafele referitoare la cea de-a doua domnie a lui Alexandru-vodă Lăpuşneanu. Aici nuvela se afla în nucleu şi Negruzzi e tentat chiar a transcrie, la un moment dat, o replică vestită a Lăpuşneanului, consemnată de Grigore Ureche însuşi:

„Deaca au mersu solii Tomşii şi-i i-au spus, zic să le fie zis Alixandru Vodă: „De nu mă vor, eu îi voi pre ei şi de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânşii şi tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie“.

Însă Negruzzi venise în contact cu operele marilor romantici evocatori ai trecutului, precum Walter Scott, Victor Hugo, Al. Dumas, Alfred de Vigny, Manzoni, Puşkin etc. şi înţelegea să nu fie sclavul factologiei istorice. Mai mult încă, ficţiunea artistică cerându-şi drepturile ei, scriitorul încalcă pe alocuri adevărul istoric, poate chiar cu bună-ştiinţă. Astfel, despre Moţoc ştim că în timpul celei de-a doua domnii a lui Lăpuşneanu se afla în Polonia, la Lemberg (Lvov), unde urmase pe protectorul său, Ştefan Tomşa. Negruzzi îl aduce în Moldova, având a face din el tipul boierului linguşitor, lacom şi trădător. Sfârşitul lui Moţoc prilejuieşte apoi aducerea în scenă a gloatei, într-o pagină magistral alcătuită. De astă dată, sursa de inspiraţie a lui Negruzzi este un pasaj din Miron Costin. Intenţionat sau poate printr-o fericită eroare (prozatorul face, în subsol, câteva false trimiteri la cronica lui Miron Costin!), Moţoc este confundat cu Batişte Veveli, mare boier şi sfetnic de taină al lui Alexandru

Iliaş (cel care precedă la tron pe Miron Barnovschi), dat spre linşare norodului răzvrătit de însuşi vodă:

„Unii hăicăia, alţii suduia şi jecuiia. Şi acolo au strigatu pre Batişte, să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă, văzându strigarea pre sine. Ce nu sta domniia de grijea lui, ce de grijea sa şi numai ce i-au dzis să se depărtedză de dânsul. Şi aşea l-au apucat şi l-au dat pre mâna ţăranilor. Nespusă vrăjmăşiia prostimei! Şi aşea, fără de nice-o milă, de viu, cu topoară, l-au făcut fărâme“[1].

Romantică, prin substanţă şi prin anume câteva procedee, nuvela lui Negruzzi se bucură totuşi de un echilibru clasic în compoziţie şi în observarea realistă a caracterelor, autorul manifestând o atitudine detaşată, obiectivă. Convenţia romantică e minimă în cazul de faţă şi scriitorul, perfect încadrat în contemporaneitate, la ale cărei cerinţe caută să răspundă, este mai puţin un glorificator al trecutului (cum au fost Alecsandri sau Bolintineanu) şi mai mult un scrutător al adevărului istoric înţeles în esenţa lui.

Sensul nuvelei iese limpede din confruntarea ei cu textul lui Ureche şi cu cele afirmate de Negruzzi însuşi, într-un chip mai direct, teoretic, în scrisoarea XIX *(Ochire retrospectivă),* compusă în 1845, la cinci ani după prima tipărire a nuvelei. În timp ce Grigore Ureche, prin prisma concepţiei lui de mare feudal, vedea în Lăpuşneanu un domn crud, omorâtor de boieri şi atâta tot, Negruzzi, modern, înţelege adânc conflictul esenţial al epocii. Luptele necurmate dintre partidele boiereşti, schimbările dese de domnie, tendinţa descentralizatoare a aristocraţiei şi — de aici — scăderea autorităţii domneşti duceau ţara la risipă din ce în ce mai mare. Apare astfel explicabilă ivirea unui oarecare Petre Stolnicul, „om prost“ şi necunoscut care, „cu sabia răzbunării“, încerca a restabili puterea domnească. Acesta este Lăpuşneanul. El trăieşte însă o dramă pentru că, nesprijinindu-se pe popor (cum altădată Ştefan cel Mare), se bizuie numai pe sabie, care, oricât de ageră ar fi, nu e de ajuns, de unde inevitabila

[1] Miron Costin, *Opere,* ed. cit., p. 99.

cădere a eroului, asemeni unui alt Richard al III-lea. Prozatorul dă dovadă a-şi fi înţeles foarte bine personajul, atunci când scrie, în amintita *Ochire retrospectivă:* „În adevăr, Lăpuşneanu retezase trunchiul, dar odraslele creşteau, şi nu era el omul care să ştie a le seca punându-le stavilă pe însuşi poporul; pentru aceasta, fapta lui fu giudecată de crudă, şi el de tiran“.

Uimitoare rămâne mereu la Negruzzi, în urma oricâtor lecturi repetate (mai ales dacă avem în vedere că nuvela e scrisă înainte de 1840), detaşarea de eroul său, pus sub observaţia caracterologului şi privit ca un produs al împrejurărilor istorice, predestinat parcă. Pe Lăpuşneanu îl caracterizează cruzimea nemăsurată, provenită dintr-o ură fără margini, dusă aproape la paroxism, faţă de boierimea trădătoare, lacomă de averi, spoliatoare a ţărănimii. E viclean, ipocrit, de o inteligenţă diabolică, îşi calcă jurămintele, e cinic şi de un umor macabru atunci când îi arată doamnei Ruxandra piramida de capete drept „un leac de frică“. E în stare — văzându-se popit — să profere injurii la adresa clerului, lucru înfiorător pentru acea vreme, cu atât mai groaznic cu cât eroul e la un pas de moarte. Ar fi fost capabil chiar să-şi ucidă soţia şi pruncul, atunci când presimte alianţa cu duşmanii lui neîmpăcaţi: „M-aţi popit voi, dar de mă voi îndrepta, pre mulţi am să popesc şi eu! Iar pe căţeaua asta voi s-o tai în patru bucăţi împreună cu ţâncul ei, ca să nu mai asculte sfaturile boierilor şi duşmanilor mei“.

Capacitatea de cruzime şi de ură a personajului este enormă şi nu se poate măsura decât cu răutatea şi intrigile boierilor, adversarii săi. În această zbatere a sa, eroul devine o natură problematică. Pe drept cuvânt, G. Călinescu scrie: „În lupta de exterminare a acestei aprige voinţe de putere Lăpuşneanul apare simpatic ca orice om viu şi întreg şi impresia ultimă a cititorului e mai puţin a unui portret romantic cât a unei puternice creaţii pe deasupra oricărui stil de şcoală“. (*Istoria literaturii române...*)

Toate celelalte personaje sunt create anume pentru a pune într-un relief cât mai puternic comportamentul personajului central. Doamna Ruxandra, prin firea ei slabă, firavă, lipsită de hotărâre şi personalitate, înclinată să asculte pe alţii, miloasă,

este exact elementul de contrast care accentuează trăsăturile tiranului sângeros. Moţoc, oportunist, linguşitor la culme, lacom de avere şi poltron, este în adevăr tipul boierului care explică din plin cruzimea lui Lăpuşneanu, ce culminează cu măcelărirea celor 47 de adversari. Povestind sfârşitul lui Moţoc, Negruzzi izbuteşte — cu mult înaintea lui Rebreanu — să definească fizionomia gloatei în răzvrătire, fără ţeluri precise, anarhică, dezorganizată.

Ceea ce izbeşte ochiul cunoscătorului, însă, nu este minuţia în caracterizarea personajelor ci, dimpotrivă, extraordinara sobrietate a mijloacelor prozatorului, rămas parcă mai aproape de laconismul cronicăresc, cu toată modernitatea de care dă dovadă. S-a spus că, prin cele patru capitole ale sale, nuvela seamănă cu o piesă de teatru (Eminescu însuşi se gândea la o dramă istorică cu Lăpuşneanu). Impresia de acte care se succed între cortine, de acţiune care se cere completată cu imaginaţia cititorului — scriitorul propunându-şi să prezinte numai patru „scene“ esenţiale — se impune numaidecât. Arta conciziunii la Negruzzi este aşa de mare, încât nuvela ocupă un spaţiu şi un timp mult mai mic decât o dramă istorică, pentru care, s-ar crede, este suficientă materie. Pare de necrezut, dar toată istoria lui Lăpuşneanu încape aproape în douăzeci de pagini de carte obişnuită. Tendinţa spre conciziune se străvede şi din cuvintele aşezate ca moto la fiecare capitol, ca pentru a rezuma ideile într-un fel de metafore, devenite memorabile: I. *Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau...* II. *Ai să dai seamă, doamnă*!... III. *Capul lui Moţoc vrem...* IV. *De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...*

Cu intuiţie artistică surprinzătoare pentru epocă, Negruzzi pune eroul său sub semnul timpului, ca sub semnul unui destin. Sunt notate semnele prevestitoare prin care puterea dumnezeiască se face cunoscută: „Spun [„se zice“ la impersonalul arhaic] că în minutul acela [când Lăpuşneanul, sfârşindu-şi cuvântarea din biserică prin care ademenea pe boieri la curte, merse să se închine la moaştele sfântului Ioan] el era foarte galben la faţă, şi că racla sfântului ar fi tresărit“. (Să se observe modul ipotetic la

care stă verbul *a tresări.)* Pe parcursul povestirii apar câteva anticipări ale acţiunii, făcute în aşa fel încât faptele par a fi prestabilite, fără ca totuşi cititorul să poată ghici deznodământul. Acest lucru se răsfrânge de asemenea asupra economiei de mijloace a artistului, mai cu seamă asupra compoziţiei, devenită clasică prin echilibrul ei aproape perfect. Astfel, încă de la prima sa întâlnire cu Moţoc, Lăpuşneanul atrage atenţia linguşitorului boier: „Eu te iert însă c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înşela şi îţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji cu sângele tău". Ca şi cum sfârşitul lui Moţoc ar fi fost prevăzut de mai înainte. Tot aşa, încă din ajunul măcelului, vodă promite doamnei un leac de frică. Iar Stroici şi Spancioc spun urmăritorilor trimişi de Lăpuşneanu: „Spuneţi celui ce v-au trimis... că ne vom vedea până a nu muri!" Ceea ce se şi întâmplă.

Ca la toţi scriitorii vechi, de sub pana lui Negruzzi apare adesea ceea ce am putea numi *vorba memorabilă,* atrasă de aceeaşi tendinţă spre lapidaritate. Toate cele patru motouri sunt asemenea vorbe memorabile, ieşite din text — cu vremea — şi devenite bun comun. Mai sunt şi altele, între care ne mărginim a semnala numai celebra replică a lui Lăpuşneanu: „Proşti, dar mulţi!"

Descrierile sunt minime în nuvelă. Câteva amănunte vestimentare, enumerarea bucatelor de la banchet, făcută — cum zice G. Călinescu — „cu o pensulă flamandă", şi cam atât. Într-un singur loc apare o scurtă descriere tipic romantică:

> „Cetatea [Hotinului] era mută şi pustie ca un mormânt de urieş. Nu se auzea decât murmura valurilor Nistrului, ce izbeau regulat stâncoasele ei coaste, sure şi goale, şi strigătul monoton al ostaşilor de strajă, carii întru lumina crepusculului se zăreau răzimaţi pe lungile lor lance."

Imitatorul lui Negruzzi, Al. Odobescu, va avea mai puţin geniu în a intui specificul artei cuvântului şi va da, în *Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna,* descrieri de epocă foarte amănunţite, ieşite de sub condeiul arheologului, frumoase şi interesante în sine, dar devenite mai curând piedici în calea

torentului epic. Descrierile lui Negruzzi sunt făcute pentru culoare, pentru sugestie şi atmosferă, şi mărginite numai la câteva amănunte semnificative.

Culoarea de epocă e dată însă nu atât prin descrieri, cât mai ales prin limbaj, inspirat cu multă grijă din cronică şi adus în contexte perfect inteligibile contemporanilor. Nu atât vocabularul, care prin forţa lucrurilor nu se mai foloseşte azi *(zobon, benişel, felendreş, samur, surguci, filaliu, junghiu* etc., fiind vorba de costumaţie sau de arme), dar mai ales cuvintele al căror conţinut semantic s-a schimbat, cât fonetismele şi construcţiile sintactice arhaice au o funcţie stilistică superioară, urmată şi aplicată consecvent de Mihail Sadoveanu în romanele sale istorice de mai târziu. Spicuim câteva exemple în ordinea în care apar în paginile nuvelei:

Pe boieri Lăpuşneanu „*îi omorea* din când în când"; „nimeni nu îndrăznea *a grăi* împotriva lui, cu cât *mai vârtos a lucra* ceva"; „o *gvardie... de lefecii* albanezi, serbi, unguri, izgoniţi pentru *relele* lor fapte, îşi *aflaseră scăpare* lângă Alexandru; plătindu-i bine, *îi avea hărăziţi";* „începu a *sili pre* străini şi *pre* catolici a-şi *lepădare legea*"; în inima norodului *„via* încă *pomenirea* lui Rareş"; „Ajungă atâta *sânge vărsat,* atâtea văduvii, atâţia *sărmani"* (= orfani): *„Spun* (= se zice) că în minutul acela el era foarte galben la faţă şi racla sfântului ar fi tresărit"; „începură *a zice* (= a cânta) din surle;" „la spatele fieştecăruia boier *dvorea* câte o slugă, care *dregea"* (= turna vin);" „acum era aproape *a se scula* de la masă" (la impersonal); „milostivul Dumnezeu să te întărească în ce ai spus de a nu mai *strica* pre boieri şi a *bântui* norodul"; „Lovindu-l drept în frunte, îl oborî la pământ"; „slugi şi oameni boiereşti *burzuluiseră* norodul"; „să-i *împroaşte* cu tunurile"; „să-i *omoare de istov*"; Lăpuşneanu „scotea ochi, tăia mâini, *ciuntea* şi *seca* (din lat. *secare* = a tăia, a scurta) pe care avea *prepus*"; Spancioc şi Stroici „şedeau la *Cameniţă* (forma nearticulată a numelui propriu) aşteptând şi *pândind* vreme" etc.

Al. I. Odobescu

PSEUDOKINEGETICOS

(Primul capitol)

Ψευδοκινηγετικοζ — *Epistolă scrisă cu gând să fie precuvântare la cartea „Manualul vânătorului“* — a fost publicată în 1874, atunci când Odobescu se afla în cele mai depline puteri creatoare, la vârsta de patruzeci de ani. Acest *Fals tratat de vânătoare* este un eseu artistic ce ia drept pretext şi punct de pornire o carte cu caracter oarecum tehnic, *Manualul vânătorului,* alcătuit de C. C. Cornescu, unul dintre prietenii scriitorului. Cornescu însuşi pare a fi fost un intelectual trecut prin şcoala clasicistă, lucru ce se poate deduce din unele aluzii la artă şi literatură strecurate în cartea sa[1]. Plecând, probabil, de la această constatare, Odobescu scrie, în loc de prefaţă, o carte „în opoziţiune făţişă“ cu *Manualul vânătorului* — după cum singur ne spune în scrisoarea către C. C. Cornescu:

„ ...pe când tu, în fine, studiai cu luare-aminte caracterele fizice şi etice ale celor mai obicinuite subiecte însufleţite de vânătoare, eu, ca un nevânător ce sânt, m-am apucat să colind răstimpii şi spaţiile căutând cu ochii, cu auzul şi cu inima privelişti, răsunete şi emoţiuni vânătoreşti.

Colindând m-am rătăcit şi iată-mă abia acum ajuns din fantastica-mi călătorie cu un sac aşa de îngreuiat de tot felul de petice şi de surcele, adunate de pretutindeni, încât nu mai cutez, Doamne fereşte! nici chiar eu însumi să-l arunc în spinarea *Manualului* tău. Am luat deci pretenţioasa hotărâre a le deşerta într-un volum deosebit, ce-l voi tipări numai pe seama lor, şi care, subt un titlu pedantesc şi arhaic

[1] Cu treizeci de ani mai înainte, Costache Negruzzi, al cărui emul este Odobescu, scria şi el un manual cinegetic de amator, intitulat *Vânătorul bun sau meşteşugul de a nu-ţi fi urât.*

spunând vânătorilor numai lucruri ce sânt de prisos artei lor, va întocmi un fel de *Fals tractat de vânătoare.* În opoziţie făţişă cu *Manualul* tău, care, deşi mai scurt, este însă, fără îndoială, cu mult mai folositor celor care vor să înveţe ceva cu temei."

De fapt, în ciuda tonului glumeţ şi a modestiei—afişate în scrisoarea adresată lui C.C. Cornescu — Odobescu urmărea, ca şi Lessing în *Laocoon — sau despre limitele dintre artele plastice şi poezie* (1776), operă studiată îndeaproape de scriitorul român, să dea o lucrare unde, îmbinând dulcele cu utilul *(Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci/ Lectorem delectando, pariterque monedo.* „Toată aprobarea o capătă acela care întruneşte folosul cu plăcerea/ Desfătând pe cititor şi instruindu-l totodată." Horaţiu, *Ars poetica,* v. 313 — 14; citatul este reprodus la începutul lui *Pseudokinegeticos,* op. cit., p. 126), să fie instructiv şi atrăgător totodată.

Însă deosebirea dintre *Laocoon* şi *Pseudokinegeticos* este mare, cel puţin ca finalitate. În timp ce scriitorul german îşi propune demonstrarea unor teze cu privire la originea poeziei şi a artelor plastice, Odobescu rămâne — cum spune Tudor Vianu — şi aici un istoric şi un artist, un spirit atent la singularitatea operelor şi la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiaşi motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. La mijloc e vorba numai de un pretext de superioară preţuire intelectuală, prin evocarea unei mari varietăţi de opere ale tuturor artelor timpurilor, în care se oglindeşte una din formele vitalităţii şi sensibilităţii omului: vânătoarea.

Paragraful pe care l-am ales pentru analiza noastră face parte din primul capitol al lucrării, acela în care scriitorul, după ce declină competenţa sa în ale vânătorii, afirmă totuşi că în copilărie a fost şi el în Arcadia: *Et in Arcadia ego*[1]. Într-

[1] Epigraf la celebrul tablou *Păstorii Arcadiei* al pictorului francez Nicolas Poussin (1594—1665), destinat să indice o fericire efemeră şi regretul de a o fi pierdut. Locuind mai mult la Roma, unde studia vestigiile imperiale, Poussin era un mare admirator al antichităţii clasice şi al naturii, între care vedea o concordanţă perfectă.

adevăr, în anii copilăriei şi ai adolescenţei, Odobescu a avut prilejul să cutreiere Bărăganul „tămădăienilor“. Pe drumul care duce spre Călăraşi, dincolo de Fundulea, se afla moşia Calăreţi, proprietate a polcovnicului Ioan Odobescu. Acolo scriitorul va fi petrecut, nu o dată, în desfătări cinegetice. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Catinca Odobescu, povesteşte călătoria de la Călăreţi la Balta Albă, prin inima Bărăganului. Ca în cazul tuturor marilor artişti ai cuvântului, imaginile fixate în copilărie s-au impus cu deosebită forţă conştiinţei scriitorului şi au înflorit într-una din paginile cele mai frumoase din literatura noastră în care e descrisă câmpia Bărăganului. Cu echilibru şi detaşare clasică, ochiul surprinde şi fixează ca pe o pânză „acele şesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încântări“. Pe acest fundal se perindă căruţele cu covergi de rogojină ale tămădăienilor, urmărind cârdurile de dropii. În prim plan se detaşează, în treacăt, figuri din vechime, precum „răposatul Caraiman, veselul şi priceputul staroste al vânătorilor tamădăieni“, vestit prin aceea că putea să înghită multe vedre de vin; apoi „iscusitul moş Vlad“, cel cu ochi ager, încât primul putea zări „creştetul delicat al dropiei mişcând printre fulgii coliliei“; sau Gheorghe Giantă, care cu puşca lui ruginită ochea mult mai bine decât posesorul unei carabine ghintuite. Memoria arheologului înregistrează acele movile uriaşe „a căror urzeală e taina trecutului şi podoaba pustietăţii“, profilate la orizont ca nişte muşuroaie de cârtiţă. Locurile călcate sunt indicate cu plăcerea filologului de a pune în relief sonoritatea poetică a toponimelor: „movila Neacşului de pe malul Ialomiţei“, „movila Vulturului din preajma Borcei“, „la Paicu în gura Bărăganului“, „la Cornăţele în miezul lui“, „la Rădana“, „la Renciu“, unele descompuse etimologic: „coliba unchiaşului mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul întreg“ (aşezarea de la Dormărunt, unde se zice că un unchiaş ţinea cârciumă pentru vânători) etc. În constituirea tabloului de natură, şi aici

ca şi în alte părţi, Odobescu acordă un mare rol elementelor acustice, notând cu fineţe ecourile din sufletul călătorului:

„Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat preste pustii, farmecul tainic al singurătăţii creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pământului; din adierea vântului prin ierburi, din ţârâitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşită din sânul obosit al naturii.“ „...Singure, stelele nopţei se uită de pe cer la dânşii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin ierburi, ţiuind, scârţâind, fluierând, şuierând, şi toate acele mii de glasuri se-nalţă cu răsunet potolit în tăria nopţii, se limpezesc în aerul ei răcoros şi leagănă în somnie auzul lor aromit.“

Este foarte adevărat că într-o asemenea descriere — mai ales în latura ei acustică — se simte influenţa lui Gogol, cu stepa lui rusească din *Taras Bulba* — spre pildă — din care cităm un pasaj, altul decât cel pus între ghilimele de Odobescu:

„Muzica zilei se stingea pe nesimţite şi în locul ei se năştea alta. Popândăii tărcaţi ieşeau din găurile lor şi se aşezau pe lăbuţele dinapoi şi umpleau câmpul de şuierături. Ţârâitul greierilor se auzea tot mai tare. Uneori venea de departe, de pe apele vreunui lac pierdut în stepă, câte un strigăt de lebădă şi tremura în văzduh, risipindu-se în clinchete argintii.“ (În N. V. Gogol, *Opere,* vol. II, *1956,* p. 48, traducere română făcută de Al. O. Teodoreanu.)

Ce are a face însă? Peisajul nostru se vede, muzica Bărăganului, în noapte, se aude. Cu atât mai mult cu cât, cu fin umor, scriitorul român mărturiseşte sursa, aruncând totodată şi o înţepătură la adresa celor care, adaptând în româneşte *Revizorul* lui Gogol, l-au deformat în chip grosolan[1].

Cu aceste zise, ne-am apropiat de trăsătura cea mai caracteristică a peisagistului Odobescu: stilizarea livrescă, în linia

[1] Versiunea românească a celebrei comedii a lui Gogol fusese făcută de Petre Grădişteanu. În aprecierile sale, Odobescu se întâlneşte cu Eminescu, cel care recenza spectacolul pus în scenă de Teatrul din Iaşi (vezi *Curierul de Iaşi, Revista teatrală* din 28 noiembrie şi 24 decembrie 1876).

generală a eseului artistic din care e scos pasajul. Cărturarul e prezent în tablou nu numai cu amintirile sale din copilărie, ci şi cu rafturile bibliotecii omului matur şi savantului. Faptul că a străbătut cândva Bărăganul, cu puşca în mână, i-a amintit de adagiul latin *Et in Arcadia ego;* lungile şiruri de cocoare, „brâne şerpuinde" pe cerul nopţii de toamnă, îl fac să se gândească la „graţioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-şi deplânge răstriştea", în *Infernul* lui Dante, Francesca da Rimini, prilej cu care citează din memorie patru versuri din *Divina comedie*; iar odihna de peste noapte a vânătorului îi inspiră o pastişă după două versuri din *Zburătorul* lui Heliade:

Dar chiar şi în căruţă, vânatul oboseşte
Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit[1].

Dacă mai adăugăm şi referinţele la propria-i persoană, de felul: „căci mie unuia, dacă cumva mi-a plăcut vânătoarea, apoi au fost tocmai din acelea în care picioarele şi mâinile au mai puţin de lucrat", făcute cu umor şi fină autoironie, observăm că Odobescu anticipă modalitatea peisagistică a lui Hogaş, însă fără propensiunea spre sălbatic şi primitiv pe care o aflăm la scriitorul moldovean, ci într-un chip stilizat, prin aducerea tabloului naturii în salon sau în bibliotecă.

Încă de la apariţia cărţii, unul dintre recenzenţii cei mai autorizaţi, care nu era altul decât Eminescu, observa „...*limba* curată şi farmecul noutăţii. O mulţime de cuvinte şi forme idiomatice, până acum scrise prea puţin sau defel, dar a căror origine este limba poporului nostru, fac cartea preţioasă şi din punct de vedere *lexical*"[2].

Într-adevăr, ceea ce atrage atenţia la prima vedere, în acest scurt pasaj, este lexicul şi — în genere — expresia populară. Însă oricât de mare ar fi cantitatea de cuvinte şi expresii populare

---

[1] În originalul lui Heliade:
Dar câmpul şi argeaua câmpeanul osteneşte
Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit.
[2] În *Convorbiri literare,* 1 aprilie 1875.

în scrisul celui care — cu atâta dreptate — combătea latinismul şi ironiza cu atâta vervă dicţionarul lui Massim şi Laurian, susţinând ca „forma cuvintelor să fie aceea pe care a consfinţit-o uzul (consuetudinea) şi natura (logică firească) a limbii", stilul lui nu are un caracter popular, ci unul savant, căutat, deloc spontan, cu toate că de un farmec deosebit, amintind pe acela al lui Călinescu de mai târziu. Luat în ansamblu, tabloul lexical al limbii lui Odobescu, considerat chiar şi după acest scurt fragment în care se descrie câmpia Bărăganului, se caracterizează prin alăturarea termenilor populari sau arhaici de neologisme, precum: unde *diafane,* lupte *amoroase,* învăţături *doctrinarii,* despreţ *superb,* regule *tehnice,* petreceri *cinegetice,* în *principiu* trebuie să aibă dreptate, nestatornicul *ocean,* răsare *hidos, divinul* Dante*, graţioasa* imagine a stolului, plăcerile *inteligente,* câine *dresat,* încântătoare *descripţiune,* minunatul *romanţ* (roman) etc.

Sunt apoi, în scrisul lui Odobescu, destul de frecvente formaţiile în decalc neologistic latinesc, cele mai multe detaşate pe fondul limbii comune, unele neconfirmate de evoluţia ulterioară a ei, de felul: „Dar însă şi eu am crezut"; „sau când aceştia, primăvara, se înteţesc... sau când, toamna, ei duc turmele de pui"[1].

Cu aceasta este cazul să discutăm sintaxa frazei lui Odobescu, aşa cum ea se constituie în fragmentul de faţă.

Trăsătura dominantă a stilului întregii cărţi, constând în bogăţia arborescentă a subordonatelor, o întâlnim şi în acest fragment din *Pseudokinegeticos.* Astfel, în fraza:

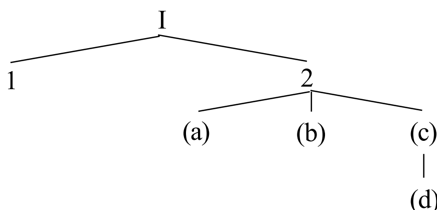
„Din copilărie şi eu am trăit cu tămădăienii, vânători de dropii din baştină I/, cari neam de neamul lor au rătacit prin Bărăgan, pitulaţi în căruţele lor acoperite cu covergi de rogojină[1]/ şi, mânând în pas alene gloabele lor de câluşei, au dat roată, ore, zile şi luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi[2]/ — cărora ei le zic *mitropoliţi*[a]*/,* sau când aceştia,

---

[1] Iată un exemplu de repetare a propoziţiei introduse cu *aut* la Horaţiu: „Nunc decet *aut* viridi nitidum caput impedire myrto. *Aut* flora, terra quem ferunt salutae" *(Oda IV)*.

primăvara, se înteţesc în lupte amoroase[b]/ sau când, toamna,/ ei duc turmele de pui[c]/ să pască ţarinele înţelenite[d]".

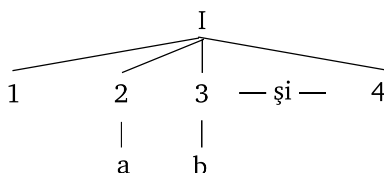
Se poate observa cum din trunchiul principalei I se dezvoltă atributivele 1 şi 2, „iradiate" din cuvântul, cu loc central în frază, *tămădăienii;* cum apoi din atributiva 2 derivă atributiva intercalată *a,* temporalele disjunctive *b* şi *c* şi cum din *c* răsare finala *d,* după schema:



Arborescenţa atributivă — predominantă în subordonarea frazei lui Odobescu — e încă mai bogată în fraza imediat următoare:

„Eu n-am uitat nici pe răposatul Caraiman, veselul şi priceputul staroste al vânătorilor tămădăieni I,/ carele putea/ să înghiţă în largele sale pântece atâtea vedre cât şi o butie de la Dealul Mare[1]/, nici pe iscusitul moş Vlad I/, în căruţa căruia ai adormit tu adesea[2]/, pe când el, cu ochi de vulpe, zărea creştetul delicat al dropiei mişcând printre fulgii coliliei[a]/, nici pe bietul Gheorghe Giantă I,/ cel care, cu o rugină de puşcă[3]/ pe care orice vânător ar fi azvârlit-o în gunoi[b]/, nimerea mai bine, decât altul cu o carabină ghintuită[b]/ şi care pe mine, nemernicul, m-a adus de multe ori cu vânat, la conacul de amiazi[4]"/.

Aici trebuie văzut că cele patru atributive ale principalei se dezvoltă din cele trei complemente directe ale principalei exprimate prin sintagme atributive, la rândul lor: *nici pe răposatul Caraiman*; *veselul şi priceputul staroste, al vânătorilor, tămădăieni, nici pe iscusitul moş Vlad, nici pe bietul Gheorghe Giantă.* Atributiva 2 naşte şi subordonata de concomitenţă temporală *a,* iar cea de-a 3-a — subordonata atributivă *b,* ca în schema:



Introducerea subordonatelor prin *care, când* şi mai ales corelaţiile *nici... nici, sau... sau,* aşezate simetric în anumite puncte ale frazei, servesc iradierea geometrică a discursului şi-i conferă o coloratură clasică. În aceeaşi ordine se produce dislocarea membrelor propoziţiei principale.

Luate împreună cele două fraze, s-ar putea spune că de fapt a doua este un atribut al primei. Comunicarea se produce concentric, analitic. Mai întâi scriitorul dă relaţii despre obiceiurile tămădăienilor, în general, care — vânători de baştină fiind — *au rătăcit* cu căruţele lor prin Bărăgan şi au *dat roată* dropiilor în diferite anotimpuri, aşa cum *i-a cunoscut* el în copilărie. În a doua frază, relatarea devine mai amănunţită: autorul pomeneşte numele şi caracterizează pe unii dintre aceşti tămădăieni, precum *Caraiman,* cel care putea să *înghită* multe vedre de vin, iscusitul moş Vasile, care *zărea* de departe creştetul dropiei, şi *Gheorghe Giantă,* care *nimerea* cu ruginita lui puşcă mai bine decât oricare altul. Trebuie observat, de asemenea, că în prima frază — aşa cum am arătat cu sublinierile făcute în parafraza noastră — predicatele sunt exprimate prin verbele la perfectul compus, ca spre a indica fapte la care scriitorul a fost martor cândva, în copilărie, acum vânătoarea şi rătăcirile prin Bărăgan nemaifiind o preocupare a lui, ci numai o amintire plăcută: *Et in Arcadio ego;* în timp ce în a doua frază predicatele sunt exprimate prin imperfect ca spre a sugera fenomenul repetat. Alte citări şi analize de conştrucţii nu mai sunt necesare spre a demonstra bogăţia ramificaţiei subordonării — în special a celei atributive — la Odobescu.

Umanist, crescut la şcoala clasicismului latin, scriitorul se complace în a compune disociativ şi parantetic perioadele.

„Obstacolele“, create anume, nu sunt însă de natură să împiedice înţelegerea şi dezvoltarea armonioasă a frazei. Dimpotrivă. Fraza lui Odobescu se desfăşoară în valuri succesive de arabescuri, asemenea unui brocart somptuos. Scriitorol are un debit lent, nezorit, lăsându-se furat — ca într-o *cozerie* plăcută — de cele mai neaşteptate asociaţii de idei, solicitat de o multitudine de aspecte, cadenţând însă discursul său în ample simetrii, de natură să încânte ochiul şi auzul cititorolui. Constatarea că ne aflăm în faţa unui stil savant, făcută de multă vreme în cazul lui Odobescu, se impune de îndată.

Deşi, cum s-a putut observa, prozatorul se sprijină pe un vocabular precumpănitor popular, Odobescu se deosebeste fundamental de un Creangă ori Sadoveanu. Limba şi stilul lui se constituie din elemente însuşite pe calea culturii, fie acestea autohtone sau străine. Limba lui Odobescu dă impresia de căutat şi chiar de o uşoară convenţie academizantă, fericită însă ca realizare artistică. Ea poate avea chiar şi un caracter „oral“, însă nu în sens popular — cu toată bogăţia lexicală şi paremiologică de pe alocuri — , ci în sens de convorbire de salon, operă a unui spirit de rară mobilitate şi fineţe intelectuală. Înainte de Odobescu, Bălcescu este acela (şi, într-o măsură mai mică, mai puţin supravegheat din punctul de vedere al corectitudinii exprimării — Eliade) care folosea perioada savantă, deşi în alte scopuri decât cel al efectelor digresiunilor eseistice, direcţionată mai mult spre elevaţia mesianică, revoluţionară. Însă pe toţi îi precedă — de fapt — Miron Costin, primul care a încercat — şi a izbutit în mare măsură — să confere frazei româneşti înmlădierea clasică.

Ion Creangă

POVESTEA LUI STAN PĂŢITUL

Ceea ce surprinde, la diferite lecturi, pe cititorul avizat al basmelor lui Creangă este, mai înainte de orice, *realismul* lor, caracterul de nuvelă (în înţelesul vechi al cuvântului) din viaţa ţărănească de altădată. Ceea ce în *Amintiri* scriitorul povesteşte, aşa-zicând, în plan real poate fi găsit în *Poveşti,* laolaltă cu fabulosul. Din acest punct de vedere *Povestea lui Stan Păţitul* este una din bucăţile cele mai caracteristice.

Mai ales la început, *Povestea* se desfăşoară în pagini de curată nuvelă. E vorba de un flăcău *stătut,* pe care îl chema Stan, zis şi Ipate, trecut de treizeci de ani. *Nemernicind* el pe la unii şi pe la alţii, încă din copilărie, izbutise acum a-şi închipui o avere, stare foarte asemănătoare cu a oricărui gospodar din Humuleşti: o *căsuţă, puţine parale, câteva oi, un car cu boi şi o văcuşoară cu lapte;* în această situaţie, ca oricare om de la ţară, Stan se gândeşte să se însoare. Însă Stan e un bărbat *chitit* şi se hotărăşte cu greu, însurătoarea devenind pentru el o adevărată problemă, la această vârstă şi în mediul ţărănesc. Situaţia e tot atât de tipică, de obişnuită, cât şi comentariul povestitorului, de o extraordinară oralitate: un torent de vocabule, exclamaţii şi gesturi, care ne fac să uităm cu desăvârşire că ne aflăm în basm:

„Şi, ba s-a însura la toamnă,/ ba la iarnă,/ ba la primăvară,/ ba la vară,// ba iar la toamnă,/ ba vremea trece, flăcăul începe şi el a se trece, mergând tot înainte cu burlăcia, şi însurătoarea rămânea baltă. Şi apoi este o vorbă: că până la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20—25 îl însoară alţii; de la 25—30 îl însoară o babă, iar de la 30 de ani înainte numa dracu-i vine de hac."

Cu literatura lui Creangă se întâmplă un fenomen ciudat la prima aparenţă. Cititorul surprins de ineditul ei este tocmai

specialistul în arta cuvântului şi absolut deloc insul de rând, să zicem un ţăran din preajma Humuleştilor. Pasajul citat, pus la început şi pregătind atmosfera întregii naraţiuni, surprinde prin perfecta fluenţă a debitului verbal, dată de acel *(şi) ba,* coordonator şi iterativ, de predicatul *s-a însura* (la prezumtivul viitor) pronunţat o singură dată pentru cinci propoziţii, cu complementele circumstanţiale de timp în topică fixă şi, ca atare, în ordinea firească, ştiută *(la toamnă, la iarnă, la primăvară, la vară, iar la toamnă),* cu, în continuare, verbul *trece,* aplicat *vremii* (scurgerea generală a timpului) şi totodată *flăcăului* (planului individual), cu expresia *a rămâne baltă* (un conţinut semantic exact opus verbului *trece)* aplicată *însurătorii.* Culmea este că, la atâta *expresivitate,* cititorul nici n-apucă să-şi dea cu părerea asupra chestiunii, pentru că povestitorul îşi asumă el însuşi această sarcină într-un chip cu totul neaşteptat, comentând situaţia *particulară* a lui Stan cu *vorba generală* care spune că omul se însoară singur numai până la 20 de ani, că peste această vârstă îl însoară alţii, o babă dincolo de 25 de ani şi numai dracul după 30.

Ca atare, devine acum foarte clar că lui Stan îi va fi dat să-şi mai rotunjească averea şi să-şi împlinească şi această ultimă dorinţă, însurătoarea cu o fată cumsecade, în urma unui fel de pact cu diavolul.

S-ar zice că e vorba de vechiul motiv faustic, dacă lucrurile n-ar căpăta în versiunea lui Creangă o interpretare ţărănească, profund originală şi locală. Întâmplarea lui Stan ar voi parcă să ilustreze cunoscutul proverb: „Fă-te frate cu dracul până treci puntea". Ori, după cum reiese din dialogul dintre Stan şi Chirică, cu dracul deghizat:

„ — Da ştii c-ai chitit-o bine, măi Chirică!? Tot cu draci eşti tu, bine zic eu.

— Apoi dă, stăpâne, în ziua de azi, dacă nu-i fi cu draci oleacă, apoi cică te fură sfinţii, şi iar nu-i bine."

Elementul de basm, în *Povestea lui Stan Păţitul,* e minim şi constă numai în seceratul miraculos al lui Chirică şi în operaţia

chirurgicală asupra nevestei lui Stan, căreia acelaşi Chirică trebuie să-i extragă coasta de drac prisoselnică*. Însă, după cum în *Ivan Turbincă* Dumnezeu şi Sfântul Petre sunt coborâţi cu umor pe pământ, în chip de moşnegi oarecari, şi după cum în aceeaşi poveste, ca şi în *Dănilă Prepeleac,* dracii sunt făcuţi să sufere omeneşte, şi în *Povestea lui Stan Păţitul* dracul e văduvit de puterile lui, umanizat. Calitatea de drac se formează, nu se moşteneşte, nu este un dat. Dracul cel mic şi fără experienţă tremură de frig, e hămesit de foame, nu ştie cum să îndeplinească porunca Tartorului şi mănâncă bucata de mămăligă pusă de Stan pe o teşitură de copac, o mănâncă în neştire, ca un prost şi un flămând oarecare. Trebuind să ispăşească această greşeală de neiertat, Chirică-dracul vine să se bage argat la Stan pe trei ani. Apariţia lui la poarta gospodarului e o scenă din viaţa cotidiană a satului:

„ —Ţibă! Hormuz! na, Balan! nea, Zurzan! daţi-vă-n lături, cotarle!... Da' de unde eşti tu, măi ţică? Şi ce cauţi pe aici, spaima câinilor?

— De unde să fiu, bădică? Ia, sânt şi eu un băiet sărman şi vreu să întru la stăpân."

Ajutat de Chirică, Stan îşi sporeşte averile. Povestitorul le înşiră cu plăcere de perfect cunoscător, în totală contradicţie cu economia basmului popular autentic, care nu are în vedere niciodată amănunte de ordin gospodăresc ţărănesc. Torentul de vorbe, inventarul averii lui Stan, constituie o altă sursă a farmecului oralităţii:

„Ce garduri streşinite cu spini, de mai nici vântul nu putea răzbate printre ele! Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci; perdea pentru oi, poieţi pentru paseri, coteţe pentru porci, sâsâiac pentru păpuşoi, hambare pentru grâu, şi câte alte lucruri de gospodărie, făcute de mâna lui Chirică, cât ai bate din palme!"

---

* Dacă, în acest ultim caz, nu avem cumva de a face cu ceea ce am putea numi gestul-metaforă, extragerea coastei de drac echivalând cu scoaterea hachiţelor din femeie prin experienţă casnică.

Venind vorba de însurătoare, dialogul dintre stăpân şi slugă e cu totul în firea lucrurilor:

„—Stăpâne, să nu bănuieşti, da' am să zic şi eu o vorbă: de ce nu te însori? Ca mâne-poimâne te-i trezi c-ai îmbătrânit şi nu-ţi rămâne nici un urmaş. După viaţă este şi moarte. De unde ştii ce se întâmplă, ferească Dumnezeu! şi-atunci, cui rămâne atâta avere?

— Ce vorbeşti tu, măi Chirică? Dacă nu m-am însurat eu când am fost de însurat, apoi la vremea asta ţ-ai găsit să mă însor? Pe semne vrei să-şi facă dracul râs de mine?

— Da' ia lasă-mă la pârdalnicul, stăpâne, că-i spărié oamenii cu vorbele d-tale. Nu te mai face aşa de bătrân, că doar nu ţi-i vremea trecută..."

Odată însurat, Stan urma să încerce tăria de caracter a soţiei, ce se dovedeşte a fi destul de precară, deşi avea — aleasă fiind de Chirică — numai o singură coastă de drac, şi nu trei, cum au cele mai multe. Deghizat de diabolica lui slugă, Stan merge la baba mijlocitoare. Aceasta e rea din cale-afară, ca toate babele din poveştile lui Creangă, e un *tălpoi de babă,* capabilă de lucruri îngrozitoare. Pe ea o va lua Chirică drept simbrie pentru cei trei ani de slujbă, căci Scaraoschi îi atrăsese atenţia că trebuie întărită una din fundaţiile şubrede ale iadului. Personajul se defineşte cu o claritate extraordinară prin oralitatea limbajului. Luând din mâna lui Stan punga cu bani, spre a mijloci întâlnirea cu propria-i nevastă, baba se bate cu mâna peste gură, mimează greutatea întreprinderii, se caină că-i plesneşte obrazul de ruşine şi, ipocrită, promite numai pe jumătate:

„— Om bun, mânca-te-ar puricii, să te mânânce!... Eu ştiu ce vrea să zică durerea de inimă, bat-o pârdalnica s-o bată!.. Nu ştiu, zău, cum a sta şi asta; îmi plesneşte obrazul de ruşine, când gândesc cum am să mă înfăţoşez înaintea femeii celeia cu vorbe de acestea... Mă duc şi eu într-un noroc, să vedem, şi de-oi putea face ceva, bine-de-bine, iară de nu, mi-i crede şi d-ta, că ştiu cum se fac de greu trebile acestea şi rar le scoatem la capăt."

Memorabilă rămâne şi aici, ca peste tot în opera lui Creangă, oralitatea, nu numaidecât aceea a personajelor, înţeleasă de la

sine, cât aceea a povestitorului însuşi. Ca şi în *Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă,* iluzia realităţii ţărăneşti este întărită şi întreţinută tot timpul de verva, jovialitatea şi umorul *spuitorului,* care se adresează cititorului ca unui spectator, de pe o scenă imaginară.

Cuvintele-gest şi expresiile populare din graiul viu nu sunt atât de „regionale" pe cât s-ar crede, pentru că scriitorul nu a copiat vorbirea humuleştenilor, ci, prin geniul său, a selectat materialul verbal şi l-a ordonat în contexte menite a sugera viaţa autentică; ele se impun de la sine, fără dicţionar, înţelegerii cititorului. Cuvintele şi expresiile oralităţii cotidiene, care apar în această scriere a lui Creangă — ca de altfel în toată opera sa — sunt, în marea lor majoritate, perfect inteligibile, chiar în afara contextului. Aceasta se datoreşte faptului că expresiile verbale predomină şi că ele circulă, de regulă, pe întregul spaţiu locuit de români. În cele din urmă, opera lui Creangă însăşi a contribuit la reîmprospătarea lor în limba română[1].

Tot aşa proverbele şi zicalele. Povestitorului îi lipseşte facultatea de a caracteriza personaje şi situaţii cu cuvintele lui şi apelează totdeauna la *sacul fără fund,* la arsenalul lingvistic şi paremiologic pe care îl are la îndemână, graţie unei memorii din cale-afară de prodigioase şi unei erudiţii în materie cu totul ieşite din comun. Astfel, pentru a arăta cum omul harnic, aşezat la casa sa, precum Stan, prinde oarecare avere, zice: *Vorba ceea, şi piatra prinde muşchi, dacă şede mult într-un loc.* Situaţia bărbatului căruia i s-a urât cu burlăcia: *Vorba cântecului: De urât mă duc de-acasă/ şi urâtul nu mă lasă./ De urât să fug în lume,/ Urâtul fuge cu mine.* La vârsta lui, matură, Stan se gândeşte la neajunsurile căsătoriei cu o femeie capricioasă. Există şi pentru această împrejurare o zicală, comentată de povestitor cu umor echivoc: *Uniia zic aşa — că femeia-i sac*

[1] Sadoveanu a fost acela care a descoperit o mulţime de cuvinte din vocabularul special al lui Creangă la cealaltă extremitate a ţării, dincolo de Munţii Apuseni, la Oradea, şi propunea editarea operelor marelui povestitor moldovean fără nici un fel de glosar. (Vezi: *Pe o ediţie nouă a lui Creangă,* în *Mărturisiri,* 1960, p. 162—163.)

fără fund. Ce-a mai fi şi asta? După plecarea lui Stan cu carul de lemne din pădure s-a stârnit un vifor cu lapoviţă: *Mânia lui Dumnezeu era afară; să nu scoţi un câine din casă...* Referitor la aspectul firav al lui Chirică-dracul, venit să se bage argat, Stan se exprimă tot printr-o zicală: *Apoi bine-a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul ştie de când îi...* Un *cioflingar,* rătăcit cândva prin sat, e caracterizat tot printr-o *vorbă* cunoscută de toată lumea: *Cu antereu de canavaţă/ Ce se ţine numa-n aţă,/ Şi cu nădragi de Anglie/ Petece pe el o mie,* în modul acesta Stan reeditează opinia lui Ştefan a Petrei Ciubotariul despre surtucari: *Logofete brânză-n cui/ Lapte acru-n călămări/ Chiu şi vai prin buzunări.* Gospodarul abia l-a putut scoate pe Chirică din gura câinilor. *Vorba ceea: Aş veni la voi, dar mi-e ruşine de câini*. Pe seama numelui stăpânului — cu care se ia la întrecere din cimilituri, chip de a-şi pune la încercare isteţimea, — dracul-argat are la îndemână un *cântec,* nu mai puţin generic, vechi de când lumea: *Ipate care dă oca pe spate/ Şi face cu mâna să-i mai aducă una.* La rândul lui, Stan propune lui Chirică o cimilitură de tot pitorescul: *Lată — peste lată, peste lată — îmbujorată, peste îmbujorată — crăcănată, peste crăcănată — măciulie, peste măciulie — limpezeală, peste limpezeală — gălbeneală şi peste gălbeneală — huduleţ,* atât de hermetică în formularea ei metaforică, încât n-ar putea fi dezlegată nici chiar de un drac împeliţat. Toată lumea de la ţară ştie însă că e vorba de facerea mămăligii şi Creangă îşi oferă plăcerea de a o împărtăşi cărturarilor orăşeni. Însă un fapt rămâne evident deocamdată: nu e nevoie să consultăm măcar o culegere de folclor pentru ca să ne dăm seama că proverbele şi zicalele de mai sus, ca şi altele, nu sunt ale lui Creangă. Povestitorul ia din bunul comun al limbii şi înţelepciunii obşteşti ceea ce îi convine. Personal, nu are — aşa zicând — un stil individual şi individualizator. Prin el se exprimă un grup etnic. În cazul povestitorului humuleştean, însă, avem de-a face cu un exemplar de geniu, deloc anonim şi impersonal, în modul cum cuvintele, expresiile populare, zicalele şi proverbele sunt configurate în contextul povestirii. Numai materialul nu este al

lui, edificiul operei îi aparţine în întregime. Aici Creangă atinge chiar culmea originalităţii literaturii române şi ar fi o greşeală gravă dacă am vedea în el un *pasionat* de folclor şi în opera lui o culegere, măcar cât de cât. Ca orice mare clasic — în chiar spiritul lui Boileau — Creangă pare că a avut *un model:* arta folclorică a cuvântului românesc. Un model pe care, mare maestru fiind, şi-a propus să-l întreacă. Şi l-a întrecut! La toţi clasicii noştri se poate vorbi de pasiunea şi dragostea pentru folclor şi limba populară, de influenţa folclorului exercitată în opera lor. La Creangă însă nu. Ar fi o tautologie, un fel de nonsens, un pleonasm, să afirmi influenţa populară sau existenţa elementelor folclorice în opera humuleşteanului. El nu s-a aplecat, ca un intelectual, către popor, ci, împreună cu personajele sale, a răsărit din popor, indiferent la elementele constitutive ale operei sale, din lipsa termenului de comparaţie. Creangă lasă impresia netă că nici măcar nu face distincţia, livrescă, între limbă, zicală, proverb, snoavă, poveste etc. Opera lui se înalţă spontan — ca valul din apa mării — din toate aceste elemente confundate cu lumea ţărănească însăşi. În fond, expresiile, zicalele, proverbele, cimiliturile etc. devin componente ale mijlocului de comunicare care în înţeles larg se cheamă *limbaj* şi care, privit abstract, este un univers cu legi ascunse, un labirint în veşnică mişcare şi metamorfoză, unde artistul trebuie să găsească firul Ariadnei, în felul lui cel mai propriu. Şi Creangă l-a descoperit în chip genial.

Stilist abundent, dar fără nici o urmă de încărcături greoaie, Creangă găseşte întotdeauna expresia cea mai potrivită, cu o uşurinţă extraordinară, susţinând totul cu verva lui rustică, printr-o gesticulaţie care se ghiceşte din inflexiunile limbii, prin excelenţă vorbită, uneori chiar fără transmiterea unui conţinut noţional anume, precum aceste expresii pantomimice: *Dă..., Toate ca toate..., Ia..., Apoi dă..., Amu..., Da ia lasă-mă..., De colé până colé..., hăt şi bine* etc.

Creatorul *Poveştilor* şi al *Amintirilor* nu numai povesteşte, ci şi *arată,* cuvintele deictice fiindu-i foarte caracteristice, în modul cum transpune artistic specificul limbii române vorbite.

În aceeaşi ordine de idei merită o atenţie deosebită sintaxa frazei lui Creangă, care contribuie — cum de altfel s-a observat de mai multe ori — poate cel mai mult la realizarea oralităţii. Ne mărginim la numai câteva exemple, extrase din povestirea de faţă. Astfel, foarte caracteristică stilului lui Creangă este introducerea principalei prin *numai ce,* principală precedată de obicei de subordonata temporală introdusă, la rândul ei, prin iterativul *Şi tot, Şi cum, Şi când* etc.:

„*Şi tot* mai cercând el ba ici, ba colea, înspre sară, *numai ce* dă de o pârtie...“

„*Şi cum* sta el pe gânduri, posomorât şi bezmetic, *numai* iată că vede pe o teşitură un boţ de mămăligă.“

„*Şi când* colo, *numai ce* iată că-l văzu dormitând pe vârful unei girezi.“

„...*şi cum* vorbeau ei, *numai ce* iaca şi Chirică pe uşă.“

Din aceeaşi categorie fac parte şi exemplele:

„*Şi numai iacă* ce vede că se răpăd câinii, să rupă omul nu altăceva“.

„*Şi unde nu* ţi-o înşfacă pe sus.“

Locuţiunile adverbiale, prezente şi în alte contexte decât exemplele de mai sus *(numai ce, numai ce iată, şi unde nu* etc.), pun în relief intonaţia frazei şi volutele subordonării, accentul de intensitate maximă căzând întotdeauna pe ele.

Tot în vederea oralităţii, predicatul urmează a cădea sub accentul principal şi se aşază înaintea subiectului, care apare exprimat ca atare, prin pronume, deşi normele limbii n-o cer numaidecât:

„În sfârşit îşi ia *el* inima-n dinţi şi se duce la curte“.

„Şi aşa trăiau *ei* de bine şi se iubeau unul pe altul ca nişte hulubaşi.“

„Ipate, ca cel cu grija-n spate, se frământă *el* cu mintea...“

„Atunci odată încep *ele* a se boci“.

Uneori propoziţia exclamativă prezintă elipsa predicatului.

Suplinirea se face prin mimica povestitorului:

„Ipate, auzind *acestea,// părerea lui de bine*!“

E de bănuit numaidecât că suprimarea predicatului se face prin o anume intonaţie asupra cuvântului *părerea,* ca şi printr-un gest semnificativ al povestitorului. Gestul povestitorului mai poate fi bănuit şi în *parantezele* comunicării, paranteze care au întotdeauna caracterul unor determinări modale şi sunt exprimate prin locuţiuni zicale, ca în exemplul:

„Atunci Chirică, *nici una, nici două,* scoate o funie cu care era încins, leagă bine gireada, *cum ştie el, o* ia în spate şi *pe ici ţi-i drumul*“

Mai sus remarcasem plăcerea lui Creangă de a înşira, într-o enumeraţie abundentă, inventarul gospodăriei lui Stan, însă fără o intenţie descriptivă propriu-zisă. Densitatea frazei şi repeziciunea epică orală se mai realizează la dânsul şi prin abundenţa verbală, ca în pasajul acesta, în al cărui final remarcăm din nou paranteza povestitorului:

„Unii (draci) *secerau,* alţii *legau* snopi, alţii *făceau* clăi şi *suflau* cu nările *să se usuce,* alţii *cărau,* alţii *durau* girezi, *mă rog,* claca dracului *era! Ce să spun* mai mult?“*

Sau ca în acesta:

„Şi când *ajunse* (Stan) acasă, Chirică *treierase, vânturase, măcinase*, în sfârşit, *pusese* toate trebile la cale. Şi Ipate, când *a văzut* şi asta, nu mai *ştia ce să zică;* mai că-i *venea a crede* că şi el *are a face* cu dracul“.

Sau:

---

* Transpunere în proză a unor ecouri dintr-un pluguşor din Moldova de nord. Câteva versuri povestesc despre nişte secerătoare fantastice, fabuloase anticipări ale combinelor moderne: *Nişte babe bătrâne/ Cu secere cârne/ Care cu dreapta-secera/ Cu stânga lega/ Şi cu picioarele în clăi arunca* etc.

„Atunci Ipate odată mi ţ-o *înşfacă* de cozi, *o trânteşte* la pământ *ş-o ţine* bine. Iară Chirică începe a-i *număra* coastele din stânga, *zicând:* una, două, trei şi, când la a patra, *pune* dalta, *trânteşte* cu ciocanul, *o apucă* cu cleştele *ş-o dă* afară. Apoi *aşază* pielea la loc, *pune* el ce *pune* la rană, şi pe loc *se tămăduieşte.*"

Povestea dă impresia că e spusă *acum,* dar şi că a fost *spusă* de nenumarate ori înainte de a fi aşternută pe hârtie. Frazele au căpătat astfel rotunjime, cadenţă şi alunecare clasică. De aceea ele se pot descompune în unităţi ritmice, precum începutul poveştii, făcut simplu prin intrare directă în subiect:

> „Era odată un flăcău stătut pe care-îl chema Stan.
> Şi flăcăul acela din copilăria lui se trezise prin străini,
> fără să cunoască tată şi mamă,
> şi fără nici o rudă care să-l ocrotească şi să-l ajute.
> Şi ca băiet străin ce se găsea,
> nemernicind el de colo până colo pe la uşile oamenilor,
> de unde până unde,
> s-a oploşit de la o vreme într-un sat mare şi frumos."

Diferitele paragrafe constitutive ale poveştii sunt introduse prin formulele orale cunoscute. Îndărătul *iterativelor* se bănuieşte pantomima povestitorului, mimarea din ochi, clătinarea din cap, arătarea cu degetul etc.: *„Amu,* într-una din zile...; *Şi tot* încercând el ba ici, ba colea...; *Şi cum* sta el pe gânduri...; *În sfârşit,* ce spun ei, ce nu spun..." etc.

Aceleaşi paragrafe sunt apoi încheiate, rotunjite, prin alte formule, orale de asemenea, aşa-numitele *clausule,* foarte caracteristice şi acestea stilului lui Creangă. Ele constau adesea din câte o *vorba ceea* — din care am citat unele, mai înainte —, dar şi din anume îmbinări de cuvinte, precum: *...şi câte alte bazaconii şi năzbâtii de care iscodeşte şi vrăjeşte dracul*; *...şi din ziua în care s-a tocmit Chirică la Ipate, norocul îi curgea gârlă din toate părţile; Acum văzuse Ipate ce poate Chirică, şi-i era drag ca ochii din cap.*

Aşadar, nu numai frazele, dar şi naraţiunea însăşi, în întregul ei, se constituie din valuri ritmice, prin acele formule orale

care deschid şi închid fiecare flux şi reflux epic. Prezenţa povestitorului în cadrul relatării este marcată stilistic chiar şi prin unele referinţe directe la propria-i persoană: *Dar ce stau eu să vă spun... Să nu spun minciuni...* etc.

Uneori povestitorul constată că trebuie — spre completarea relatării — să reia firul epic din alt punct şi, în acest scop, atrage atenţia auditoriului închipuit: *Acum să ne întoarcem iar din urmă.* Finalul poveştii se adresează direct cititorului-spectator, într-o formulă bufă, complet gratuită, ritmată şi rimată de atâta spunere:

„Şi iaca aşa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate şi de dracul şi de babă, trăind în pace şi cu nevasta şi cu copiii săi.

Şi după aceea, când îi spunea cumva cineva câte ceva de pe undeva, care era cam aşa şi nu aşa, Ipate flutura din cap şi zicea:

— Ia, păziţi-vă mai bine treaba, şi nu-mi tot spuneţi cai verzi pe pereţi, că eu sânt Stan Păţitul.“

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

(PUPĂZA DIN TEI)

Diferitele episoade ale *Amintirilor* lui Creangă decurg unele dintr-altele în chipul cel mai natural şi în buna voie a fluxului memoriei celui care povesteşte. De o tehnică anume a compoziţiei, pregândită de scriitor, nu poate fi vorba. Procedeul este însă cel popular cunoscut, al povestirii în lanţ sau al *povestirii în ramă,* aplicat cu totul spontan, deşi, altminteri, scrisul marelui prozator este, precum se ştie, supravegheat foarte de aproape.

Povestea pupezei din tei — fragmentul de care voim să ne ocupăm aici — vine după istoria cu cireşele furate de la mătuşa Mărioara şi este urmată de întâmplarea cu scăldatul în Ozana. Trecerea de la un moment la altul, în înşiruirea amintirilor, se face printr-o formulă populară foarte obişnuită, în cazul de faţă: „Şi, *tocmai mite*! Îndată după cea cu cireşele, vine alta la rând.“ Încheierea e anunţată de regulă printr-o maximă, ca pentru a încadra faptul relatat într-o categorie mai largă: „Iaca,

aşa se poate înşela omul de multe ori, când nici n-a gândit, dacă nu ştie a judeca bine. Însă iar mă întorc şi zic: Tot păţitu-i priceput.“

Frumuseţea fragmentului stă în totala dezinvoltură cu care omul matur povesteşte propria-i copilărie, identificându-se până la un punct cu mentalitatea vârstei respective, dar privind-o cu nemărginită simpatie şi umor. În fond, scriitorul îşi joacă rolul său de copil şi ne invită, cu bonomie, dar şi cu secretă filozofie, să gustăm farmecul vârstei de aur a omului dintotdeauna şi de pretutindeni. Ca şi în povestirile lui Mark Twain, cu care prozatorul român are câteva puncte comune, e vorba de isprăvile unui copil de 13—14 ani, trecute de mult şi devenite *frumoase* prin ceaţa amintirii. Căci o trăsătură fundamentală a sufletului omenesc — cu atât mai mult a firilor robuste, pline de optimism, ceea ce e cazul celor doi mari scriitori, — este de a păstra în memorie mai ales momentele frumoase ale trecutului. Întâmplarea în sine ar părea mai curând banală: ca să nu mai fie sculat cu noaptea în cap din pricina pupezei, Nică se gândeşte să-i facă de petrecanie acestui *ceasornic al satului.* Ba, cum era oleacă de fecior de negustor, plănuia chiar s-o vândă în iarmaroc. Original însă, revelator în ultimă instanţă, este modul cum este spusă această întâmplare dintre cele mai obişnuite.

După cum s-a mai observat, arta lui Creangă stă în oralitate, mai bine spus în caracterul de *spectacol* al povestirilor sale. Impresia generală este că scriitorul s-ar afla în faţa noastră, ca pe o scenă imaginară, unde se produce ca *actor,* gesticulând, mimând, intonând anume, jucând rând pe rând rolurile personajelor şi, mai înainte de orice, propriul său rol, de erou principal şi de povestitor, în acelaşi timp.

Oralitatea, caracterul de spectacol al spunerii, implică neapărat repeziciunea şi concentrarea discursului. O primă observaţie ce trebuie făcută asupra stilului este că dinamismul frazei se realizează prin câteva instrumente gramaticale specifice, bunăoară prin adverbul-conjuncţie *cum* (cu sensul de *exact în momentul când),* introducând subordonata care trece întotdeauna înaintea regentei, ca la următoarele exemple:

„Şi *cum* ajung în dreptul teiului, pun demâncarea jos în cărare pe muchea dealului...“

„Şi *cum* i-o dau în mână, javra dracului se face a o căuta de ou şi dezleagă frumuşel aţa de la picior...“

Am denumit pe *cum* „adverb-conjuncţie“ pentru că avem în vedere uşoara ambiguitate a cuvântului. El nu indică numai ideea de simultaneitate a acţiunilor din cele două propoziţii, ci implică în acelaşi timp şi o nuanţă modală, incitând în anume chip pe cititorul ascultător să-şi imagineze situaţia, să facă momentul mai viu. Din aceleaşi motive, uneori predicatul din principală se cere precedat de câte un *îndată, numai ce şi, unde nu, numai iacătă, iaca, iute, pe loc.* Observându-le în context, în chipul cum pun în mişcare naraţiunea, numaidecât ne dăm seama că asemenea vocabule sunt infinit mai bogate în sensuri decât palidul neologism *imediat,* mai frecvent acum în vorbirea obişnuită şi în scris:

„Şi *cum* mă scol, *îndată* mă şi trimite mama cu demâncare în ţarină, la nişte lingurari...“

„Şi pornind eu cu demâncare, *numai ce* şi aud pupăza cântând...“

„Şi cum stam eu şi mă chiteam în capul meu... *unde nu* mă îmbărbătez în sine-mi şi iar bag mâna să scot pupăza...“

„Când pe la prânzul cel mare, *numai iacătă-mă-s* şi eu de după dâmb...“

„Eu, fiind ascuns în cămară, *cum* aud unele ca aceste, *iute* mă sui în pod...“

„Însă a doua zi după asta, *iaca* şi mătuşa Măriuca lui moş Andrei vine la noi...“

„Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, *pe loc* mi s-o muiet gura...“

Repeziciunea debitului epic, într-un cuvânt *verva* povestitorului, se realizează apoi prin aglomerarea verbelor de acţiune la aceeaşi persoană, număr, timp şi mod:

„Şi cum *ajung* în dreptul teiului, *pun* demâncarca jos, mă *sui* încetişor în tei, *bag* mâna în scorbură, *găbuiesc* pupăza...

Apoi *mă dau* jos, *caut o* lespede potrivită, *mă suiu* cu dânsa în teiu, *îmi ieu* căciula şi în locul ei *pun* lespedea...“

„Şi scăpând cu obraz curat, *îmi ieu* traista cu blidele, *pornesc* spre sat, *mă abat* pe la teiu, *mă suiu* într-însul, *pun* urechea la gura scorburii şi *aud* ceva zbătându-se înăuntru...“

„Eu, fiind ascuns în cămară, cum *aud* unele ca aceste, iute *mă suiu* în pod, *umflu* pupăza de unde era, *saiu* cu dânsa pe sub streşina casei şi *mă duc* de-a dreptul în târg...“.

Uneori, în vederea aceluiaşi dinamism, predicatul se realizează prin câte o interjecţie: *„Iaca poznă,* c-am scăpat-o! Eu atunci, *haţ*! de sumanul moşneagului...“ Nu alt scop are şi construcţia eliptică: „Şi îndată ce m-am sculat de la masă, luându-mi rămas bun de la călcâie, *fuga* la scăldat“[1]. Ori, dimpotrivă, repetiţia: „...numai iacătă-mă-s şi eu, *veneam, nu veneam...*“

Mult mai mult contribuie la *culoarea dialectală,* altfel spus la concretizarea universalului prin particular în ficţiunea artistică, aceste forme gramaticale pe care le-am semnalat, decât înseşi cuvintele regionale apărute în context. *Duglişule* (=leneşule, somnorosule), *cuc armenesc* (=pupăză), *găbuiesc* (=dibuiesc, prind), *te-am căptuşit* (=te-am înşfăcat), *se mistuise* (=se ascunsese, se pierduse), *tuflind* (=punând repede, îndesând la întâmplare), *horhăind* (=pierzând vremea, hoinărind), *am bojbăit* (=am cotrobăit), *am mocoşit* (=am pierdut timpul), *chirandă* (=ţigancă), *ogoiţi-vă* (=astâmpăraţi-vă), *ce tolocăniţi* (=dojeniţi; cicăliţi), *chisăliţă* (=talmeş-balmeş, stricat şi amestecat), *ciondănit* (=ceartă, gâlceavă), *zbânţuitul* (=ştrengarul), *umflu* (=iau, ridic), *oleacă* (=un pic), *s-o drămăluiască* (=s-o cântărească, s-o aprecieze) etc. se explică aproape de la sine, în torentul verbal al lui Creangă, chiar mai exact decât în dicţionare, unde nu pot fi reţinute nuanţele. La acestea se adaugă fonetismele specifice: „Măi! *anapăda* lucru *ş-aista!“, ţi-l iau eu*

[1] În fond, e vorba nu atât de elipsa predicatului, cât de înlocuirea verbului *(a fugi)* cu substantivul *(fuga).* S-ar zice: vorbitorul este atât de grăbit, încât nu *mai are timp* să opereze flexiunea verbală şi acordul.

la depănat, dinioarea, ian stăi oleacă, băiet, macar, răle, merându-mă etc., ca şi unele elemente de morfologie: *îi pupa tu şi pe dracu de-acum*!, *până m-oiu întoarce eu din ţarină, şi oricât oiu fi mers de tare, a da Dumnezeu* etc.

Din cele discutate până aici, se pot vedea mijloacele de realizare în primul rând a personajului principal, pus neapărat în acţiune. Caracterul *dramatic,* de piesă jucată, este dat de regimul prezentului sub care e debitată naraţiunea din capul locului, dar şi de stilul direct:

„*Mă trezeşte* mama într-o dimineaţă din somn, cu vai-nevoie, zicându-mi: *Scoală,* duglişule, înainte de răsăritul soarelui; iar *vrei să te pupe* cucul armenesc şi să *te spurce,* ca să *nu-ţi meargă* bine toată ziua?; [...] *bag mâna* în scorbură, unde ştiam, şi norocul meu! [...] *găbuiesc* pupăza pe ouă şi *zic* plin de mulţămire: *Taci,* leliţă, că te-am căptuşit eu! Îi mai pupa tu şi pe dracul de-acum!“ etc.

Spuneam însă că în cazul lui Creangă trebuie să fim atenţi şi la personajul povestitorului. Cele două roluri se confundă, dar se şi despart pe alocuri. Bunăoară, chipul de a se adresa cititorului prin câte o propoziţie interogativă, ca spre a anunţa o nouă scenă: „Eu atunci, să nu-mi caut de drum tot înainte? mă abat pe la teiu...“ sau: „Un moşneag nebun, c-o viţică de funie, n-are ce lucra?“ reprezintă pe povestitor, adică pe omul matur Creangă care ne vorbeşte despre *copilul Nică,* de care s-a despărţit pentru un moment. De altfel ca şi în replica: „Ce gândeşti dumneata, moşule? Te joci cu marfa omului?“, unde este cât se poate de evidentă dedublarea. Întorsătura frazei şi mai cu seamă ultimele cuvinte, *te joci cu marfa omului?* sugerează de îndată clipirea şireată din ochi către cititor, ironia îngăduitoare şi hazul omului matur povestind despre copilul care a fost cu 40 de ani în urmă. Această *desolidarizare* s-a produs însă numai pentru o clipă. Povestitorul intră iute în rolul personajului său şi lucrul se vede din împrejurarea că moşul cel poznaş este făcut *nebun* şi *javra dracului,* optica fiind acum din unghiul copilăriei. Tocmai în aceste oscilaţii stă de fapt farmecul lui Creangă, umorul generos al *Amintirilor.*

Se înţelege de la sine că vorbirea personajelor, altele acum decât cea a povestitorului, trebuie să fie definitorie. Mătuşa Măriuca răsare vie de tot din intonaţia propriilor cuvinte, adresate în gura mare şi fără altă introducere, mamei lui Nică: „Mai auzit-ai dumneata, cumnată, una ca asta, să fure Ion pupăza, care ne trezeşte des-dimineaţă la lucru de atâţia ani?“

Tot aşa ironia subţire a Smarandei, care, fără a cunoaşte totuşi adevărul în legătură cu pătimirea pupezei, în sfârşit salvată, îşi înţeapă cumnata cu vorbe împăciuitoare, dar cu două înţelesuri, mai mult în pilde:

„— Doamne, cumnăţică-hăi, cum se pot învrăjbi oamenii din nimica toată, luându-se după gurile cele răle! Ia poftim, soro, mai bine să mâncăm ceva din ce-a da Dumnezeu, să cinstim câte un pahar de vin în sănătatea gospodarilor noştri şi: Cele răle să se spele, cele bune să s-adune; vrajba dintre noi să piară, şi neghina din ogoare!“

Se cuvine însă să adăugăm de îndată că personajele lui Creangă nu trăiesc independent de verva povestitorului care le animă necontenit, ca un mânuitor de marionete. De cele mai multe ori, mai interesant rămâne comentariul — de fapt un text jucat, mimat de prezentator — prin care e introdus personajul. Se înţelege, mai întâi rămâne comică situaţia de a face caz prea mare în legătură cu dispariţia unei pupeze, sub pretextul că pasărea ar ţine loc de ceasornic pentru humuleşteni (comici erau şi unii sociologi vulgari, care deduceau de aici sărăcia ţăranilor de pe vremuri, lipsiţi, chipurile, de instrumente pentru măsurarea timpului), însă mătuşa Măriuca, mai înainte de a fi lăsată să vorbească, e *arătată* venind spre cumnată-sa „c-o falcă-n ceriu şi cu una în pământ“ şi e caracterizată drept o fiinţă dintre acelea care „scoate mahmurul din om“. Bărbatu-său, moş Vasile, i se potrivea, fiind „un cărpănos ş-un pui de zgârâie-brânză“.

După cum se poate observa din chiar exemplele citate mai sus, *comentariul* lui Creangă nu este deloc *analitic,* în felul obişnuit la nuvelişti ori la romancierii moderni, ci neapărat

sintetic, efectuat printr-o vorbă populară de duh, o metaforă în ultimă instanţă, plastică în gradul cel mai înalt. În acelaşi sens vin zicalele şi proverbele — procedeul îl întâlnim şi la Anton Pann, nu însă în configurări atât de fireşti şi spontane — prin care se defineşte câte o situaţie. De pildă, starea ţiganilor cărora li se lungiseră urechile de foame şi li se împăienjeniseră ochii aşteptând pe cel care întârzia cu demâncarea: „Ş-apoi, vorba ceea: ţiganul, când i-e foame, cântă; boierul se plimbă cu mâinile dinapoi, iar ţăranul nostru îşi arde luleaua şi mocneşte într-însul". Ori schimbarea de atitudine a negustorului de pupeze, ameninţat de moşneag cu pâra la părinţi: „Căci îmi era acum a scăpare de dânsul, drept să vă spun, vorba ceea: Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!"

În sfârşit, de-ar fi să căutăm înţelesul etic mai adânc al întâmplărilor povestite de Creangă în *Amintiri din copilărie,* el trebuie pus neapărat în legătură cu funcţia estetică a operei. În fond, nu copilăria în sine este evocată aici, ci o lume care a fost frumoasă, prin însuşi modul cum scriitorul o vede în amintire. Humuleştenii, Ştefan a Petrei Ciubotariul, Smaranda, Mătuşa Mărioara — zgârcita care părăduia cânepa pentru nişte cireşe — , mătuşa Măriuca, moş Chiorpec şi atâţia alţii erau oameni harnici şi veseli, cu necazurile şi bucuriile obişnuite. Una din ele erau şi copiii cu năzbâtiile lor, şi totuşi nu prea. În definitiv, aşa cum se poate vedea din *Amintiri,* copiii erau puşi de mici la treabă, să legene, să păzească vitele, să ajute la tors şi la scărmănat, să ducă demâncare la prăşitori, să fie respectuoşi cu oamenii mai mari, „să se ruşineze". Bucuriile lor erau mai curând puţine şi nebuniile supravegheate de aproape. Tocmai de aceea ele apar frumoase, evocate sub pana lui Creangă. Să ne închipuim cât de *urîte* ar fi — aici punctul de vedere etic se confundă cu cel estetic până la identificare — faptele lui Nică al lui Ştefan a Petrei dacă le-am pune pe seama unei odrasle răzgâiate de părinţii prea grijulii de progenitura lor, cum se întâmplă totuşi nu prea rar.

TRIUMFUL TALENTULUI

Niţă Ghiţescu este un caligraf perfect, cu perspective strălucite în cariera de conţopist. Foarte sigur de sine, se prezintă la mai multe concursuri pentru ocuparea unui post, însă nu reuşeşte din cauză că nu are o scrisoare de recomandare din partea unei persoane influente. Tânărul se hotărâse să renunţe, dar ironia soartei îl face să reuşească tocmai atunci când se aştepta mai puţin. Se prezentase la un ultim concurs numai şi numai spre a da o mână de ajutor amicului şi fostului său coleg Ghiţă Niţescu, omul cu cel mai urât scris din lume. Se învoise adică să semneze cu numele lui Ghiţă proba sa, în timp ce amicul urma să procedeze viceversa. Amicul Ghiţă mai are pe deasupra şi o scrisoare de recomandare, care însă va produce toată încurcătura.

Arta prozatorului atinge şi aici una din culmile ei. Mai întâi vine *alegerea* numelor personajelor, făcută cu dublă intenţie: Niţă Ghiţescu şi Ghiţă Niţescu sunt nume dintre cele mai banale, de viitori mici slujbaşi, ca pentru a sugera unanimitatea cazurilor; în al doilea rând, dispunerea lor poate provoca grave confuzii între cele două persoane, atât de diferite totuşi ca talent caligrafic. Aceasta se şi întâmplă, în final, când preşedintele comisiei de examinare declară reuşit pe... Niţă şi este nevoit, pentru rectificare, să scoată din buzunar scrisoarea de recomandare. Scena e de un mare umor:

„— În fine, *errare humanum est*... Să vedem...

Şi zicând acestea, a scos din buzunar un plic, pe care camaradul lui Niţă îl cunoştea bine, şi din plic a tras o scrisorică; s-a uitat pe ea cu băgare de seamă şi, cu tonul mult mai blând, zâmbind:

— Ştii că ai dreptate dumneata?... Aşa e!... Vezi?... confundasem... În adevăr a reuşit d. Ghiţă Niţescu.“

„Caracterele“ (dacă se poate vorbi în cazul de faţă de aşa ceva) sunt, aşa cum cere tehnica schiţei, trasate foarte sumar, dar şi foarte precis, energic. Cei doi protagonişti nu se deosebesc unul de altul decât prin talentul caligrafic. *Individualizarea* se face cu maximă economie, pe o singură latură, anume spre a conferi în rest o largă putere de cuprindere tipologică. Satira la adresa nepotismului îşi atinge ţinta pentru că, esteticeşte, se creează certitudinea că procedeul scrisorilor de recomandare era aşa de răspândit, încât „triumful talentului“ era imposibil. Dacă însă, în cazul de faţă, şi numai pentru o clipă, talentul lui Niţă a triumfat, aceasta s-a întâmplat datorită unei încurcături de nume şi atât.

Naraţiunea, dispusă într-un singur plan, păstrează vagul temporal şi spaţial, ceea ce serveşte din plin tipologia largă a personajelor şi a întâmplării. De aceea începutul adoptă formula stilistică generalizatoare a basmului (în ciuda faptului că schiţa în chestiune nu are nici o legătură cu această specie folclorică). „Au fost odată-ntr-o şcoală de provincie doi buni camarazi — Niţă Ghiţescu şi Ghiţă Niţescu etc.“. Şi mai încolo: „Aşa, isprăvind clasele primare, s-au despărţit cei doi camarazi ca să meargă fiecare după norocul lui“. Înainte de a pleca în lume, Niţă ascultă sfaturile dascălului său, formulate bătrâneşte: „— Fătul meu, tu părinţi n-ai, carte multă nu ţi-e dat să-nveţi, că nu prea eşti deştept, slugă nu te poţi face, că eşti leneş... ţi-a dat şi ţie Dumnezeu un dar: ai icoană la scris; ţie cu condeiul ţi-e dat să te hrăneşti.“ La Bucureşti, cei doi se întâlnesc, *cum se întâmplă în orice poveste*..., adică prin jocul hazardului, pentru rotunjimea istorisirii, altfel spus.

În vederea conciziunii numai, primul examen al nefericitului Niţă este descris ceva mai pe larg. Celelalte sunt trecute în revistă în fugă, prin cunoscutele procedee iterative, ca şi la Creangă, repetatele *iar, şi* etc., care introduc propoziţii scurte, de cele mai multe ori eliptice de predicat:

„În adevăr, peste câteva luni, se ivesc două locuri la alt minister. Niţă nu lipseşte a se înfiinţa. *Şi iar* mulţime *de* concurenţi, *iar* comisiune,

iar dictare, *iar* formalităţile obicinuite, *şi* a doua zi *iar* nu se află între cele două numiri numele lui Niţă Ghiţescu."

După fiecare eşec nenorocosul fără scrisoare de recomandare exclamă invariabil: — „Şi ce frumos scrisesem, domnule!" şi de fiecare dată îi e dat să audă veşnicul sfat destinat tinerilor: „Răbdare, tânărule! n-a intrat vremea în sac..." Relatarea devine din ce în ce mai stereotipă şi mai seacă. Impresia e că chiar povestitorul s-a săturat să repete aceleaşi fraze. O face însă pentru că de fiecare dată evenimentele se succed absolut la fel. Tribulaţiile postulantului fără noroc şi fără... scrisoare de recomandare devin un mic coşmar.

„Şi s-au ivit, *pe rând,* locuri *încă* la patru ministere, *şi* s-au ţinut concursuri, *şi* d. Niţă Ghiţescu a luat parte la *fiecare* concurs şi, după fiecare rezultat de concurs, concurentul nostru a zis, *din ce în ce* mai mâhnit:

— Şi ce frumos scrisesem, domnule!

— Nu despera, tânărule! a mai rămas încă un minister..."

Aceste repetări de situaţii, mai mult sau mai puţin identice, sunt menite să pună la grea încercare încrederea în viaţă şi în forţele sale personale a perfectului caligraf Niţă Ghiţescu. Trebuie însă numaidecât remarcat că lucrul, dacă se poate întâmpla, ipotetic, nu e lăsat să se străvadă din comportamentul personajului. Mai mult încă — şi aici stă marea artă a detaşării ironiei lui Caragiale — , însuşi naratorul nu are aerul a se minuna de insuccesele lui Niţă. Ori că el, povestitorul, nu doreşte a-şi asuma decât stricta relatare obiectivă a cazului şi mimează un soi de naivitate faţă de asemenea mizerii sociale; ori că, dimpotrivă, în ceea ce-l priveşte este pe deplin edificat în legătură cu faptul că în ţara românească nici un fel de post din administraţie, oricât de modest, nu putea fi ocupat fără proptele; talentul, capacitatea profesională a postulantului apărând drept nişte mofturi în ochii responsabililor de resorturi. Aşa stând lucrurile, sarcina judecăţilor de *participare* — ca să le numim aşa — cade cu totul în seama cititorului. E treaba acestuia să

se indigneze, să condamne, ori numai să se amuze cu filozofie, de la caz la caz, în funcţie de temperament, de conştiinţă cetăţenească şi celelalte.

Consideraţii de această natură facem nu numai spre a adânci, cum se spune, *mesajul* scrisului lui Caragiale, dar şi pentru a demonstra că relatarea seacă, stereotipă a cutărui sau cutărui moment din desfăşurarea întâmplării acesteia banale se constituie într-un fel de scară ce urcă spre un punct culminant al naraţiunii. Acest punct culminant, altfel spus *poantă,* constituie o surpriză: chiar şi pentru cititorul cel mai avizat al lui Caragiale. Căci nu se întâmplă, aşa cum ne-am fi aşteptat (şi, în definitiv, aşa cum ar fi lăsat să se vadă orice alt autor de schiţe satirico-umoristice), ca prostul caligraf Ghiţă să reuşească la examen, în dauna talentatului Niţă. Pentru o clipă, talentul *triumfă* şi Niţă e declarat admis, deşi numele lui figura pe lucrarea cu scrisul urât, sau mai degrabă *tocmai pentru aceea*! Cititorul este liber acum să-şi închipuie orice. Confuzia de nume, aproape imposibil de evitat, a făcut pe preşedintele comisiei de examinare să se ghideze numai şi numai după calitatea scrisului, să acorde adică reuşita celui cu scrisul urât, neştiind de înţelegerea dintre cei doi amici. De la acest punct culminant, finalul schiţei coboară brusc, asemenea unei cortine de teatru, lucru obişnuit la aproape toate scrierile de acest gen ale lui Caragiale.

După cum spune el însuşi în *Câteva păreri,* lui Caragiale nu-i place ceea ce se numeşte *analiză psihologică,* digresiunile minuţioase care să relateze ce se poate întâmpla în sufletul eroilor. Şi totuşi *psihologia* apare din chiar relatarea neutră a autorului, prin ironia abia simţită şi mai ales prin modul cum este imitată gândirea şi vorbirea personajelor. Procedeul este acela al aşa-numitului stil indirect liber. La începutul povestirii, bunăoara, caligraful este numit pur şi simplu *Niţă;* dar după trecerea lui prin examenele ştiute, în vederea ocupării posturilor la care aspira, personajul devine *d. Niţă,* mai oficial, mai rece şi mai distant. În fine, vorbind de pregătirea pentru ultimul concurs al lui Niţă, ironia caragialiană se strecoară

imperceptibil, în chipul cum naratorul intră în anume detalii tehnice şi profesionale, văzute cu ochiul eroului:

„S-a pus d. Niţă pe brânci, în aşteptarea concursului, să-şi facă mâna, exercitându-se în fiecare zi, pe hârtie velină, la fel de fel de scriituri — engleze, italice, gotice, batarde, ronde, majuscule, minuscule şcl. . . în fel de fel de mărimi, de doi centimetri până la un milimetru, şi cu şi fără transparent“.

Ceea ce ar trebui neapărat să mai remarcăm este ingenioasa punere în scenă pe care creatorul comediilor o aplică cu consecvenţă şi în schiţe. Eroii vorbesc şi se mişcă cu totul liber, ca într-o mică piesă de teatru. Oralitatea este perfectă şi replicile nu mai au nevoie de indicaţii regizorale, pentru că tonul şi gesturile personajelor se pot deduce din subtext. Iată un fragment de dialog:

„— Tu? la concursul de mâine? a zis pufnind de râs Niţă.
— Da, eu...
— La concursul de mâine?
— Ei! da... la concursul de mâine.
— Da' tu ştii pentru ce loc e concurs, Ghiţă?
— Nu...
— Pentru un loc de perfect caligraf, amice Ghiţică!
— Apoi... dacă mi-a ordonat ministrul să merg... se poate?
— Apoi, mă prezent şi eu, Ghiţă.
— Bine, prezentă-te şi tu.
— Cu mine! la caligrafie, Ghiţică?
— Cu tine, la caligrafie... Eu ştiu ce mi-a ordonat ministrul.
— Bine!“

Tonul replicilor este dat de anume repetiţii, cum ar fi propoziţia „La concursul de mâine?“ Niţă o pronunţă violent, cu mirare, dar şi cu indignare interogativă, pentru că i se pare de necrezut cum ar fi cu putinţă o întrecere între el şi cel mai prost caligraf din clasă; Ghiţă o repetă potolit, afirmativ, jenat de poziţia amicului, dar sigur pe „ordinul“ ministrului. În acelaşi sens merge şi suita apelativelor *Ghiţă, amice Ghiţă* şi în fine

Ghiţică. Ultimul, un dublu diminutiv, are sensul unei ameninţări, cu subtextul: „Lasă că ţi-arăt eu ţie, iubitule!“

BACALAUREAT

O primă constatare pe care ne-o impune textul este preponderenţa dialogului, altfel spus a stilului direct, care ocupă aproximativ două treimi din întreg spaţiul relatării. Ca aproape toate bucăţile de acest gen ale lui Caragiale, schiţa ar putea fi jucată, pe scenă, sau mai curând într-un film de scurt metraj. Caracterul dramatic al naraţiunii este atât de puternic marcat, încât el stimulează în cititor tendinţa de a interpreta actoriceşte nu numai replicile personajelor, dar chiar şi textul ce, prin convenţie, revine autorului şi este destinat a circumstanţia cadrele întâmplării. Oralitatea stilului, posibilitatea de a deduce firea personajelor din propriile lor cuvinte, de a ghici mişcarea protagoniştilor din intonaţie, nu este totul. Mai înainte de orice, arta lui Caragiale stă în a găsi un *ritm* al comunicării prin ficţiune, un soi de acompaniament pe fundalul căruia anume secvenţe din realitate intră într-o sinteză perfectă. Acest ritm este dat din primul moment, printr-un fel de ridicare bruscă de cortină, asupra celor două personaje principale, autorul şi madam Caliopi Georgescu, surprinse în plină mişcare. Cel dintâi iese la ora obişnuită din casă şi abia dacă arată o uşoară nedumerire la vederea amicei venite să-i facă o vizită prea matinală. Dimpotrivă, cucoana este foarte grăbită şi dă semne de mare impacienţă. Primul paragraf al schiţei nu e decât o notaţie de regie, în propoziţii scurte, unele eliptice, cu verbele la prezent, sugerând simultaneitatea acţiunilor prin cunoscutele instrumente de subordonare *când* şi *cum:*

„*Când ies* de dimineaţă din casă, o trăsură din trap mare *intră* pe strada mea; în trăsură, madam Caliopi Georgescu, o bună prietină. O *salut* respectos. *Cum mă vede, opreşte* trăsura, înfigând cu putere vârful umbreluţei în spinarea birjarului.“

Dialogul ce urmeaza imediat e făcut să arate stările de spirit, contrastante, ale celor doi: povestitorul manifestă politeţile de rigoare, dar cucoana aproape că nu-i răspunde, tulburată cum este şi vorbind fără şir, cel puţin în aparenţă:

„— Sărut mâna, madam Georgescu, zic eu, apropiindu-mă.
— La dumneata veneam! răspunde cucoana emoţionată.
— La mine?
— Da... Te rog să nu mă laşi!
— ?!
— Să nu mă laşi! Trebuie să-mi faci un mare serviciu amical... La nevoie se arată amiciţia; să vedem cât ne eşti de prietin!
— Cu cea mai mare plăcere, madam Georgescu, dacă pot...“

În fond, madam Georgescu ştie foarte bine ce vrea şi mai ştie că, atunci când e vorba să smulgi promisiunea cuiva, mai ales dacă îţi este prieten, trebuie să o faci mai înainte de a-l pune în cunoştinţa de cauză, printr-un fel de luare a piuitului. În consecinţă, tonul ei devine cumva poruncitor. Replica interlocutorului este tăiată la condiţionalul şi evazivul *dacă pot* şi reluată pe registrul imperativului categoric, într-un crescendo dintre cele mai dramatice:

— „Poţi!... să nu zici că nu poţi!... ştiu că poţi!... trebuie să poţi!“

Fiind pronunţat numele profesorului Popescu şi acela al lui Ovidiu, pentru care trebuie *vorbit,* devine — ca în orice comedie — necesară *expoziţia* cazului. Marele meşteşug al prozatorului stă în *prefăcuta* obiectivitate cu care face această expoziţie, fără tendinţa caricării anume, cum obişnuiesc unii ironişti, ci cu sentimentul că informează pe cititor în chipul cel mai firesc. Situaţia apare cu atât mai comică, cu cât se subînţelege din această *obiectivitate* că *nu din vina lui* cei trei fii ai lui madam Caliopi Georgescu se numesc Virgiliu, Horaţui şi Ovidiu, că *nu din vina lui* (a autorului) toţi sunt destinaţi carierei de jurişti, de împărţitori ai dreptăţii obşteşti care va să zică, şi că *nu din vina lui* ultimul dintre ei, trebuind să-şi treacă şi el bacalaureatul

spre a putea să se înscrie la Facultatea de drept, „se înţepenise" — culmea! — *tocmai* la Morală. Numai expresia *se înţepenise,* prin coloratura ei, ar putea altera obiectivitatea comunicării. Însă ea e folosită în consensul general, bunăoară chiar în acela al mamei, venită să pună la cale traficul de influenţă. Căci, prin contrast cu povestitorul, madam Caliopi Georgescu se exprimă foarte colorat când vorbeşte de necazurile progeniturii sale, scriitorul luându-şi numai sarcina de a o înregistra ca atare: profesorul Popescu s-a apucat „să-l persecute", ba chiar „să-i zdrobească băiatului cariera". Acesta, Ovidiu adică, este — dată fiind educaţia aleasă pe care a primit-o din partea mamei sale — „foarte simţitor", în stare să se „omoare", să se „prăpădească" etc. Cuvântul-cheie din întreg debitul ei verbal este acel *tocmai* care însoţeşte cuvântul *Morală,* spus cu obida şi cu invocarea compasiunii interlocutorului:

— „Închipuieşte-ţi, să-i dea nota 3, şi lui îi trebuie 6... şi la ce? *tocmai la Morală*... acu, dumneata îl cunoşti pe Ovidiu de când era mic... ştii ce creştere i-am dat!...

— *Ei, bravo!*

— Auzi, *tocmai la Morală*... Suie-te, te rog."

Am zis că ritmul naraţiunii este dat chiar din primul moment. Luat prin surprindere, povestitorul lasă impresia netă de a fi cu totul la dispoziţia lui madam Caliopi. Nu numai că-i execută toate poruncile (îşi lasă baltă treburile personale, se suie în trăsură şi deranjează prin vizita-i inoportună pe un om care îi este amic doar pe departe etc.), dar pare a fi însuşi convins de *calităţile* lui *Ovidiu (pare,* pentru că acel — *Ei, bravo*! rămâne destul de echivoc) şi de asprimea programelor şcolare. Un moment, crede a se putea sprijini pe o asemenea pledoarie, cât de cât principială, faţă de profesor. Însă micul discurs pe care i-l ţine profesorului de filozofie devine pe nesimţite o vorbărie goală, cu împerecheri de cuvinte sforăitoare: *dăunător mersului, adică vreau să zic progresului... tinerele generaţiuni... cultură sistematică... cetăţeni utili... activitate socială*... etc. Furat de valul argumentărilor, se pomeneşte construind un mizerabil sofism pe tema inutilităţii

Moralei în cariera de avocat. Abia acum se poate întrezări mai bine la ironist clipirea din ochi complice spre cititor:

„— Bunioară, am văzut absurdităţi în şcoalele noastre; am văzut copii cu excelente aptitudini la studii, condamnaţi a sta un an repetenţi, fiindcă n-au avut notă suficientă la muzică sau la gimnastică... Înţelegi bine că un an de întârziere, pentru inaptitudine la muzică sau la gimnastică!... Dar asta, trebuie să convii şi dumneata, e ca şi când ai împiedeca pe un tânăr dispus să înveţe Dreptul, să piarză un an fiindcă nu e tare la Morală... Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul s-o îmbrăţişeze?... Ba nu, spune d-ta!"

Vazând însă că profesorul holbează ochii, neînţelegând nimic, povestitorul aplică metoda zisă a luării taurului de coarne, adică exact aceea care-i fusese lui însuşi aplicată de către madam Georgescu:

„— Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Ştii de ce am venit la d-ta?

— Ba!

— Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu — pe care l-ai examinat ieri la Morală şi i-ai dat nota 3 — să-i dai nota 6...

— !"

Imperativele lui madam Georgescu îi vin numaidecât în minte şi sunt reproduse automat şi întocmai. Impresia este că toată lumea face aşa când e vorba de intervenţii pentru promovarea candidaţilor la repetenţie, tocmai pentru că fraza ritmează naraţiunea ca un laitmotiv:

„— Să nu zici că nu poţi!... ştiu că poţi! trebuie să poţi!

— Atunci trebuie să le dau la toţi...

— Să le dai la toţi!

— Bine, dar...

— Să nu zici că nu poţi!... ştiu că poţi! trebuie să poţi!..."

Proiectarea cazului particular pe fundalul epocii se produce apoi şi prin invocarea motivului pentru care elevul Georgescu

— ca şi toţi ceilalţi colegi ai lui — trebuie promovat: „Sunt toţi de familie bună!“, cum „de familie bună“ este profesorul Popescu pus să garanteze reuşita demersului cu „onoarea“ lui de profesor:

„— Bine! dacă sunt de familie bună, vom căuta să le dăm la toţi nota 6.
— Îmi promiţi?
— Pe onoarea mea de profesor!“

E drept că expresia de „familie bună“ e ambiguă — de altminteri ca şi *pe onoarea mea de profesor* (alt mod de manifestare a ironiei lui Caragiale) —, madam Caliopi însăşi, ca persoană în cauză, neînţelegând-o prea bine:

„— Ei?
— Ei, le dă la toţi.
— Cum la toţi?
— Fireşte... fiindcă toţi sunt de familie bună.
— Cum, de familie bună?
— Ca Ovidiu.
— Nu înţeleg.
— Le dă — zic eu — notă bună la toţi băieţii.
— Şi lui Ovidiu?
— Mai ales... Le dă nota 6 la Morală, pentru că toţi sunt de familie bună.“

Generalizarea se lărgeşte încă mai mult în scurtul epilog, când madam Caliopi devine „norocita matroană română“, pusă să vorbească însă tot aşa de spontan: „— Uf! mi-a zis norocita matroană română, oferindu-mi un pahar de şampanie; am scăpat! Am dat şi bacaloriatul ăsta!“

Ca în *Lanţul slăbiciunilor, Dascăl prost, Un pedagog de şcoală nouă,* schiţe din a căror familie face parte şi *Bacalaureat,* ultimele cuvinte ale Caliopei Georgescu reflectă mentalitatea dintotdeauna — din trecut, dar şi din zilele noastre —, cu deosebire preocupată de căpătuirea progeniturii prin diplome şcolare.

Ioan Slavici

MARA

Romanul *Mara* — apărut mai întâi în revista *Vatra,* în 1894, apoi şi în volum, în 1906 — este superior tutoror romanelor scrise până la această dată în literatura română, inclusiv acelea ale lui Duiliu Zamfirescu, care s-a bucurat de mai multă simpatie şi preţuire din partea contemporanilor şi într-un fel chiar din partea posterităţii, până mai deunăzi. Este superior, evident, şi celorlalte romane scrise de însuşi Slavici, cunoscute abia istoricilor literari: *Din bătrâni* (vol. 1: *Luca,* 1902, vol. II: *Manea,* 1905, o reconstituire istorică neguroasă şi dezlânată a epocii formării şi creştinării poporului român), *Corbei* (1906—1907, o relatare pe teme din actualitatea vremii, schematic, neconvingător, rămas multă vreme în coloanele *Tribunei), Din două lumi* (1908—1909, prea tezist, cu personaje schematice), *Cel din urmă armaş* (1923, deplângând polemic vlăguirea clasei boiereşti din Vechiul Regat, temă prin care Duiliu Zamfirescu, cel din *Viaţa la ţară,* îl depăşeşte categoric punându-l cu totul în umbră) şi *Din păcat în păcat* (tipărit numai în *Adevărul literar şi artistic,* în 1924—1925, foarte tezist şi acesta, cu acţiunea plasată în epoca fanariotă, prea înverşunat împotriva imoralităţii aceleiaşi clase boiereşti pe care severul ardelean o repudia cu nereţinută asprime).

În *Mara,* teza morală — căci, foarte consecvent cu sine însuşi, scriitorul o face să apară şi aici — este acum mai nobilă şi mai cuminte, total acoperită de fapte, copleşită de adevărul vieţii înfăţişat în tablouri vii, convingătoare artisticeşte. Acum Slavici voieşte să arate că dragostea curată şi mai ales iubirea copiilor, întemeierea unei familii şterg orice urme deosebitoare dintre oameni aparţinând diferitelor naţionalităţi ori confesiuni. Aspra şi strângătoarea Mara şi îndărătnicul şi puţin cam sucitul Hubăr

îşi înmoaie inimile în faţa spectacolului frumos, înduioşător, al ivirii pe lume a copilului copiilor lor.

Teza este completamente absorbită de puternica senzaţie de viaţă văzută şi trăită de autorul însuşi. În primul rând trebuie spus că *Mara* este un roman de dragoste, superior tuturor celorlalte romane de acest fel din literatura noastră, de la Bolintineanu şi până la cartea care iese de sub tipar în clipa de faţă. Numai un cunoscător adânc al sufletului omenesc — ajutat de o experienţă de viaţă acută (se cunosc tribulaţiile erotice din tinereţea lui Slavici, pasiunea lui, potrivită sau nu, pentru o Luiză arădeancă şi unguroaică: câmpul cercetării psihanalitice este aici deschis) — a izbutit să realizeze atâta poezie dintr-un material atât de prozaic, cel puţin în aparenţă: povestind cu detaşare, cu asprime chiar, dar şi cu o anume gingaşă îngăduinţă, iubirea dintre fata unei precupeţe de peşte şi zarzavat şi fiul unui tot atât de prozaic măcelar. E drept că, întâmplător parcă, prozatorul beneficiază de un fel de răsturnare a situaţiilor şi a datelor consacrate de uzul comun şi îndelungat. Demonstraţia că poezia se află în orice — Rembrandt, ajuns sărac la bătrâneţe, în lipsă de subiecte şi modele, picta geniale pânze cu boi despicaţi în galantarele măcelăriilor — este făcută.

Într-o anumită zi de primăvară însorită, când liliacul înfloreşte, fata Marei, ieşită dintre zidurile internatului de la călugăriţe, pe uliţă, pare un miracol al naturii. Nimeni nu poate crede că o asemenea frumuseţe de codană este copila Marei, trenţăroasa pe care lumea o ştia încurcând oamenii prin piaţa din târg. Un bătrân zice: „Frumoasă e şerpoaica!… A cui să fie oare?“, în timp ce fiul lui Hubăr, Naţl, a încremenit cu securea de măcelărie în mână, spre mirarea unei gospodine străină de efectul pe care îl produce apariţia fetei în ochii celor pe lângă care trece. Scena seamănă foarte mult cu ceea ce se numeşte un tablou de gen, în binecunoscutul stil al „marilor mici maeştri flamanzi“:

„Tocmai în faţa măcelăriei Persida trecu uliţa, ca să apuce colţul, şi acum i se împăinjeniră ochii, şi iar îi era ca şi când un fel de leşin ar cuprinde-o. Îi era ruşine, grozav de ruşine şi îşi vedea, parcă, obrajii roşiţi de năvala sângelui.

Naţl sfărâma tocmai cu barda încheietura de la un genunche, şi când Persida se ivi peste drum şi apucă spre măcelărie, el rămase cu privirea pierdută şi barda îi tremura în mână. Hubăroaie se ridică din jeţ şi înaintă până la uşă; servitoarea, care ţinea coşul ca să i se dea carnea, se uita şi ea mirată, iar dincolo, peste drum, la cellalt colţ, se oprise un bătrân şi stătea cu gura căscată."

Apriga Mară, având acum destui bani pentru zestre, se gândeşte s-o mărite pe Persida cu teologul Codreanu. Fata nu s-ar împotrivi, dar dragostea pentru feciorul neamţului, destul de tont de altminteri, fără nici o personalitate sau vreo gingăşie oarecare, se produce ca fulgerul. Îl admirase într-un fel de întrecere sportivă, la podgorie, ridicând în car, pe rămăşag, un butoi mai greu şi fata se topise de criza erotică. De altfel, mai târziu, în momente critice, Persida îi mărturiseşte lui Naţl iubirea pe care nici ea n-o prea înţelege, în chipul cel mai simplu şi mai emoţionant cu putinţă, dezarmant şi totodată religios-solemn, chemându-l pe numele întreg de botez, „Ignaţius":

„N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc, zise, şi-i apucă mâna şi se lipi de el şi-şi trecu gingaş braţul peste gâtul lui. Ah! urmă apoi ca dusă în altă lume, ce ademenitor e gândul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ţi luminez viaţa, să te scot, să te luminez, să te văd. Uită-te la mine şi râde, cum ai râs atunci, când ne-am întâlnit pe pod. Ignaţius! Uită-te!"

Părinţii se împotrivesc din răsputeri unei asemenea legături, argumentul ultim, de ambele părţi, fiind prejudecata populară cu privire la deosebirea dintre religii, care complică în gradul cel mai înalt botezarea copiilor rezultaţi din asemenea căsătorii. Hubăr Naţl însuşi este un individ brutal, violent şi bătăuş, căzut în cele din urmă la beţie. Scriitorul pare a studia, la sugestii naturaliste, un caz de ereditate, adăugat celuilalt, mai grav, al lui Bandi, fratele lui Naţl, care va ajunge să-şi ucidă tatăl, adaus episodic într-un final cam nepotrivit în planul general al romanului. Însă şi Naţl, mai mult inconştient şi mai mult fără să vrea, o iubeşte tot atât de tare pe Persida, cu care fuge în

lume, la Pesta, la Viena, certându-se aprig, duşmănindu-se la tot pasul, împăcându-se inevitabil, într-unul şi acelaşi destin. Naşterea unui copil, în sfârşit, aduce pacea în suflete, şi în chipul acesta vechiul dicton *Amor omnia vincit* îşi află cea mai convingătoare verificare.

Fără îndoială, personajul principal al romanului este Persida, aşa cum Huţu stă în centrul nuvelei *Budulea Taichii,* caractere surprinse în plină mişcare, la momentul crizei care precedă maturizarea. Însă, şi într-un caz şi într-altul, Slavici posedă meşteşugul de a impune cu mare forţă prezenţa personajelor sale prin aducerea în prim-plan a părinţilor, principal suport şi mijloc de verificare caracterologică. În roman, Mara — ca şi Budulea cel bătrân din nuvelă — este un personaj încă mai precis şi mai viguros conturat decât Persida. Văduvă săracă, fără nici un sprijin, însă „muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt“, ea caută, prin toate mijloacele de care dispune (puterea de muncă şi răbdarea, spiritul de economie împins până la zgârcenie, o mare inteligenţă practică, bazată pe experienţă), să-şi crească cei doi copii, pe Persida şi pe Trică.

Prozatorul a surprins cu mare ascuţime un moment social-istoric foarte caracteristic întru cât priveşte ridicarea burgheziei comerciale din orăşelele de pe valea Mureşului şi din câmpia Aradului. Ea nu provine din rândurile mahalagiilor, ca Jupân Dumitrache, ci mai degrabă din ţărănime. De altă parte, în Ardeal, împrejurările erau de aşa natură, încât ascensiunea se bazează mai mult pe întrepriditatea economică, pe energie, muncă şi perseverenţă, foarte puţin, deloc chiar în acest caz, pe tertipurile politice. (Cu ani în urmă, nu prea demult, nişte cineaşti inculţi şi oportunişti au făcut un film după romanul *Mara,* punând în el şi... politică multă: muncitori exploataţi, patroni câinoşi, jandarmi slujind cu zel aparatul de stat habsburgic şi tot tacâmul, „stricând“ frumuseţea operei lui Slavici.) Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, târgurile din mănoasa câmpie a Aradului, cum ar fi Radna şi Lipova, de care e vorba în roman, au cunoscut o mare înflorire a negoţului

şi a meşteşugurilor. Numai leneşii — lasă să se înţeleagă moralistul, pragmaticul scriitor, foarte pe departe de astă dată — rămân săraci. Mara este o mare energie care din nimic realizează o avere considerabilă. Începe cu negoţul mărunt de zarzavaturi şi peşte. Curând însă banii strânşi cu zece noduri sunt plasaţi în afaceri de anvergură, şi toată lumea ştie cât de bogată este. Ca atare începe s-o respecte şi s-o admire, cu toate că nu acesta îi era scopul. Nu-i adevărat că am avea de a face cu un Harpagon şi cu un Hagi Tudose feminin, ba nici măcar cu un Grandet. Zgârcenia, câtă este în caracterul Marei, apare mai curând ca rezultatul unei vieţi dure, austere, pe care femeia o foloseşte drept principală armă într-o lume pusă pe căpătiuală pe toate cărările. Experienţa ne învaţă că tocmai acolo unde se munceşte, nu-i loc pentru leneşi, pentru risipitori nesăbuiţi şi pentru proşti. De aceeaşi natură este şi şiretenia cu care caută a-şi creşte şi instrui copiii, gândind foarte practic şi lucid viitorul lor, apelând la bunătatea maicii Aegidia s-o primească pe fată la călugăriţe şi folosindu-se de slăbiciunea menajului Bocioacă, în vederea carierei de meşter cojocar a lui Trică. În fond, mentalitatea precupeţei este aceea a unei ţărănci care, intuitiv mai mult, ştie că instituţiile — cum ar fi pensionatul de pe lângă mânăstire — sunt datoare să sprijine ridicarea celor de jos şi nu-şi face un scrupul prea mare umilindu-se şi arătând că nu are cu ce să plătească întreţinerea în scoli a odraslelor ei. Aceeaşi mentalitate ţărănească o face să treacă uşor peste sensibilitatea lui Trică, adolescentul asaltat de frivola nevastă a lui Bocioacă. Momentul trebuia neapărat exploatat în scopul punerii la cale a unei căsătorii avantajoase cu fata bogatului staroste şi patron. Mara îl dăscăleşte pe necoptul ei fiu în chipul cel mai practic cu putinţă, înlăturând mofturile sentimentale şi punându-i în faţă realitatea brutală:

„Nu este [nevasta lui Bocioacă] singura mamă care-şi mărită fata după băiatul care-i place. Ţine-o cu vorba până ce nu-ţi dă fata ş-o să ai soacră care se teme de tine şi nu ţi se urcă în cap. Fii, Trică, băiat cuminte. Fata e bună, frumoasă şi cu avere, intri în casă bună şi, dacă eşti om, faci ce vrei din ea.“

Personajul este simpatic, şi chiar aşa îl vede şi autorul, cu toate că îl deposedează nemilos de orice urmă de idealitate. E clar de tot că sub lipsa de menajamente, în executarea portretului, se ascunde abil ideea că averea acumulată prin strădanie, pun muncă şi chibzuinţă, dă demnitate omului:

„Nu-i vorbă, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot nepieptănată, şi nici că i-ar fi şezut bine altfel. Vorbea însă mai apăsat, se certa mai puţin, călca mai rar şi se ţinea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are, şi-l vezi cât de colo pe cel ce se simte."

Zgârcenia şi imoralitatea sunt vicii, adică anomalii reprobabile şi urâte, prin însuşi faptul că întunecă şi ucid omenescul. Însă a fi strâns la pungă şi a închide ochii în faţa uşurătăţii banale a unei tinere neveste înseamnă inteligenţa de a nu te lăsa înfrânt într-o lume unde toţi dau din mâini să se menţină la suprafaţă. Gestul mamei care depozitează banii în cei trei ciorapi, unul pentru Persida, altul pentru Trică şi un al treilea pentru sine este mai degrabă înduioşător, cu atât mai mult cu cât apriga femeie n-ar consimţi să se despartă cu prea mare uşurinţă de cele două treimi din comândul său. Aceasta pentru că cei doi copii sunt copiii ei şi mai ales pentru că trunchiul zdravăn şi bătut de toate intemperiile vieţii simte instinctiv că vlăstarele sunt firave. În adevăr, cei doi, Persida şi Trică, se clatină îngrijorător la primele contacte cu viaţa. Fata se încurcă într-o legătură neprevăzută cu fiul măcelarului neamţ, iar băiatul, „motologul" Trică, intrat şi el în criză, se dă prins la „verbonc" (formă de recrutare a oştenilor pe vremea stăpânirii austro-ungare), fără mari speranţe că mama l-ar putea salva cu o sumă oarecare de bani. Mara este însă pregătită să înfrunte toate întorsăturile destinului, pare chiar a le prevedea, în orice caz le întâmpină cu destul calm şi îngăduinţă maternă, cu tărie de caracter în primul rând. Abia acum banii strânşi cu atâta trudă în cei trei ciorapi se dovedesc a fi utili. O clipă numai, dragostea de mamă — moment psihologic bine strunit de prozator şi realizat, ca de obicei, prin notarea comportamentului personajului

— lasă ivirea unei slăbiciuni, a unui dram de sentimentalism, cu totul caracteristic zgârciţilor, nu şi avarilor iremediabili (spre a opera o nuanţă între cuvinte, trebuitoare aici). Văzând sărăcia în care s-a născut copilul Persidei şi al lui Naţl, Mara vâră mâna în pungă spre a scoate o oarecare sumă, ezitând totuşi dacă trebuie să ducă până la capăt gestul. E gestul unui avar, şi nu prea. Mişcările sufleteşti ale personajului sunt mult mai complicate şi mai nuanţate. Aici ar fi trebuit să intre un dram de sarcasm şi un pic de ironie din partea naratorului, ceea ce nu se întâmplă, cum ne-am fi aşteptat. Dimpotrivă, risipitorul şi beţivul, zurbagiul Naţl — înmuiat şi el sufleteşte în faţa copilului care i se născuse — e pus să spună cu toată gravitatea că banii sunt mai bine păstraţi la soacră. La mijloc stă acelaşi instinct al femeii mature, trecută prin grele experienţe: copiii trebuie să se obişnuiască cu greutăţile vieţii, dacă vor să calce pe urmele părinţilor. Într-adevăr, Persida, se lasă a se vedea foarte clar în final, va deveni o Mară în toată puterea cuvântului, după cum Naţl va deveni un Hubăr, odată trecute valurile tinereţii. Aceasta ar fi dialectica, înfăţişată foarte pe scurt, a evoluţiei personajelor din romanul lui Slavici.

Aşadar, după metoda clasică, original aplicată — grevată numai într-o mică măsură de naturalism: episodul uciderii lui Hubăr-bătrânul de către Bandi, celălalt fiu al său — romancierul îşi propune a înfăţişa un ciclu de viaţă complet, dincolo de care, înainte şi înapoi, lucrurile s-au petrecut şi se vor petrece aproximativ la fel. Din istoria Persidei înţelegem că tinereţile văduvei au putut fi oarecum asemănătoare cu ale fetei — deşi lucrul nu e consemnat ca atare —, iar din caracterul Marei se deduce că fiica o va urma aproape întru totul.

Pentru aceasta, evident, trebuiau trasate liniile unui cadru social-etnografic amplu, ceea ce romancierul face cu o pană deosebit de abilă, alimentată necontenit de memorie, de cunoaşterea perfectă a mediului în care şi-a petrecut copilăria şi tinereţea, locuri şi oameni întrevăzuţi, *transfiguraţi* prin ceaţa aducerilor aminte, ca şi în *Budulea Taichii,* ca şi în *Moara cu noroc.* Într-asta, de fapt, în acest *exotism* al ambientalului, stă în fond întreaga artă şi marea izbândă a romanului. Slavici

întreprinde adică — cum se spune cu un termen destul de nepotrivit, dar rămas în uzul curent — o monografie artistică a locului şi timpului, amestec inefabil şi inedit de adevăr şi poezie.

Cam în acelaşi timp cu Slavici, un alt ardelean, mai tânăr, protejat şi încurajat, la rându-i, de Titu Maiorescu, Ion Popovici-Bănăţeanul, compunea şi el o serie de schiţe şi nuvele „din viaţa meseriaşilor" din târgurile temişane. Interesante, uşor sentimentale — fapt explicabil prin lipsa de maturitate a scriitorului, mort la vârstă tânără — aceste proze scurte sunt departe de a putea cuprinde totuşi amploarea mediului, ceea ce lui Slavici îi izbuteşte din plin. Aceasta pentru că marele prozator care a fost junimistul — primul clasic, în fond, pe care l-a dat Ardealul, nu deloc întâmplător prin mijlocirea *Junimii* — a intuit aici materia potrivită pentru roman. În orăşelele din câmpia de jos a Mureşului, cum sunt Radna şi Lipova — pe jumătate rurale, dar într-alt chip decât târgurile moldoveneşti sadoveniene, „unde nu se întâmplă nimic", fără dugheni ovreieşti şi fete bovarice, boieri scăpătaţi şi funcţionari tabietlii, ruginiţi şi „balcanizaţi", ori cu intelectuali oameni de prisos şi blazaţi ca Neculai Manea, ci mai mult cu acel aer de Mittel-Europa care a cuprins o parte bună din spaţiul ardelean — lumea meseriaşilor şi negustorilor este constituită în bresle cu tradiţie, încurajate şi sprijinite sistematic de administraţia austriacă, pe cât s-ar părea. Bocioacă, spre exemplu, este un staroste plin de demnitate şi autoritate, respectat de ucenici, de calfe şi chiar de „beamteri", deşi în casa lui — cum se întâmplă uneori — cântă mai mult găina. Ca şi Hubăr, care nu visează pentru fiul său Naţl o altă meserie decât tot aceea de măcelar, el, Bocioacă, este gata să-şi mărite fata cu Trică, în care vede un bun viitor meşter şi urmaş.

Hotărât lucru, în lumea nemţească şi, mai în general, cea apuseană, funcţionează mai puţin proverbul „Capra sare masa, iada sare casa"; profesiunile, meseriile se transmit mult mai constant din tată în fiu, printr-o sănătoasă, binevenită, prosperă din punct de vedere economic cel puţin mentalitate conservatoare (faptul repercutându-se însă, neîndoios, şi în plan

moral). În timp ce dincoace de munţi — cel puţin acesta este unghiul de privire pe care ni-l propune Slavici — „mania posturilor“, arivismul „paraponisiţilor“ (ne-am referit la satira din „cânticelele comice“ ale lui Alecsandri, dar şi la „catindaţii“ caragialieni), saltul într-o categorie socială neapărat superioară părinţilor este un fapt obişnuit, chiar până în zilele noastre.

Însuşirea unei meserii — ne încredinţează cu toată gravitatea scriitorul — nu e un lucru uşor şi nu se face oricum, ci după rânduieli bine stabilite. După anii de ucenicie — pe care totuşi Naţl i-a parcurs într-un chip cam ... aventuros, fugind cu Persida — cum se întâmplă în lumea nemţească (un ecou din *Wilhelm Meisters Lehrjarhre,* fie şi indirect, este de presupus), urmează anii de călătorie, în vederea desăvârşirii experienţei tânărului. El trebuie să se poarte cu multă vrednicie şi respect faţă de meşterii mai în vârstă, care urmează a-l recomanda breslei pentru proba (examenul!) finală ce are loc după un ceremonial de neclintit. Calfa de măcelar, spre exemplu, se prezintă pentru verificarea şi atestarea meseriei sale în faţa starostelui, asistat de toţi membrii de vază ai breslei, care decid solemn trecerea lui în rândul „măeştrilor“. Slavici descrie amănunţit şi cu inefabilă poezie un astfel de examen aplicat lui Naţl. Din nou ne aflăm în faţa unui excepţional „tablou de gen“, în manieră flamandă şi pagina, ghicim de îndată, e făcută să fie drept pildă celor ce dispreţuiesc aşa-zisele cariere prozaice, plebee, munca frumoasă şi productivă, pe care, odată cu Eminescu, artistul şi pedagogul o admira sincer:

„După rânduiala breslelor, calfa de măcelar care avea să treacă în rândul măeştrilor trebuia să facă starostelui şi oamenilor de încredere ai breslei tăietura de măestru. Însoţit de un zăvod şi ajutat numai de ucenic, el trebuia să ducă la tăiere un juncan de trei ani, frumos împodobit cu flori, cu panglici şi cu cârpe, pe care, după tăiere, starostele şi oamenii de încredere le luau drept semne de aducere aminte. După ce starostele se încredinţa că juncanul nu e ameţit de spirt, ucenicul îi dădea lovitura în frunte, iar viitorul măestru trebuia să-l înjunghie aşa, ca până ce numeri zece, să nu se mai mişte şi să-l jupoaie iute şi curat, apoi să-i scoată măruntaiele încă calde, toate acestea fără ca

panglicile şi cârpele să se păteze de sânge. Urmează apoi preţuirea şi măcelărirea. Viitorul măestru trebuia, înainte de toate, să-şi dea părerea cât cântăreşte carnea şi cât îndeosebi seul pe care-l scoate, apoi să facă măcelărirea a şasesprezece feluri de cărnuri, fără ca să-şi păteze mâinile şi şorţul şi fără ca să lase fărâmături pe butuc. Drept în încheiere, să făcea cântărirea. Cel dintâi staroste lua muşchiul din spinare, şi măestrul trebuia să-l cântărească din ochi, apoi urmau oamenii de încredere...“

Asemenea oameni harnici şi aşezaţi după orânduieli chibzuite, cu tradiţie nestrămutată, au viaţa lor, întemeiată pe familie şi pe bunăstare materială, operă a muncii lor. Petrecerile de la crame, în vremea culesului, ori iarmaroacele cu lume pestriţă de diferite naţionalităţi, venită de prin toate colţurile regiunii, sunt zugrăvite cu un ochi de pictor care vede frumuseţea în bogăţia materială (căreia obligatoriu îi urmează şi frumuseţea morală) rezultată din truda braţelor şi din buna învoire dintre oameni. Iată o asemenea frescă-preludiu (pe care şi-ar fi avut-o ca model — la un alt nivel al evoluţiei scrisului românesc — de ce nu? — un romancier dintre cei mai moderni ai vremii noastre, Ştefan Bănulescu, în *Cartea Milionarului,* la locul unde se povestesc fantasticele „serbări metopolisiene“ de Sfântă Măria-Mică):

„Timp de câteva săptămâni, drumurile de ţară toate sunt pline de care încărcate, care aduc bogăţiile din şapte ţinuturi, ca să le desfăşoare prin pieţele şi prin uliţele Aradului şi de pe câmpia dimprejurul lui, unde se adună care cu poame de pe Crişuri şi din valea Murăşului, cu lemnărie din munţii Abrudului şi cu bucate de pe câmpia mănoasă, se înşiră butoaiele cu vin din podgorie, ori cu rachiu de pe Murăş, şi se îngrămădesc turme de oi venite din Ardeal, ciurde de porci aduşi de pe lunci, herghelii de cai crescuţi pe poienele munţilor şi cirezi de vite mânate de jelepari umblaţi prin lume. Ce mulţime de oameni şi ce amestecătură de chipuri şi de porturi şi de limbi! E parcă aici mijlocul pământului, unde se întâlnesc toate neamurile. Pe înserate se aprind împrejurul oraşului mii de focuri, la care stau de vorbă ori îşi petrec cântând aici români, colo unguri, mai departe şvabi ori sârbi, iar printre aceştia slovaci, ba până şi bulgari“.

Romanul *Mara,* o capodoperă a literaturii clasice naţionale, încununează strălucit arta lui Ioan Slavici şi rămâne lucru hotărât că scriitorul se simte la largul său în a-şi desfăşura talentul narativ, numai atunci când, precum în *Popa Tanda,* în *Pădureanca, La crucea din sat, Budulea Taichii* ori excepţionala, între toate nuvelele sale, *Moara cu noroc,* vorbeşte de locurile şi oamenii bine cunoscuţi din copilărie şi tinereţe. Ca şi în cazul lui Ion Creangă ori Sadoveanu, ceea ce depozitează latent memoria artistului cristalizează mirific sub condeiul omului matur în căutarea unor vremi care au fost ... Printr-asta, mai ales, Slavici premerge cu strălucire marilor prozatori ardeleni, Agârbiceanu şi Rebreanu, în primele rânduri.

Mihail Sadoveanu

HANU ANCUŢEI

Hanu Ancuţei, tipărit în întregime în 1928, dar început cu şapte ani mai înainte, prin publicarea povestirii *Iapa lui Vodă* (în *Adevărul literar şi artistic),* trebuie luat şi citit în întregime, dacă voim să înţelegem arta prozatorului. Căci *Hanu Ancuţei* este *Decameronul* lui Sadoveanu.

Tehnica povestirii în povestire sau a *povestirii în ramă (Rahmenerzählung,* cum numesc acest procedeu teoreticienii germani, sau *roman à tiroir,* cum îi spun francezii) este mult mai veche decât Boccaccio, care o aplica atât de simetric în al său *Decameron,* şi decât emulul marelui scriitor italian, englezul Chaucer, cu ale sale *Canterbury Tales,* sau Margareta de Navara, care de asemenea o foloseşte în *Heptameron.* Poate fi aflată în cărţile populare, de felul *Sindipei* (prelucrată de Sadoveanu în *Divanul persian)* şi în *Halima.* Formulă narativă foarte veche, dar în acelaşi timp foarte nouă, fiindcă o găsim aplicată, în diferite moduri, în cinematografie sau în aşa-numitul teatru epic, tehnica povestirii în ramă are avantajul de a putea transforma pe povestitorii înşişi în personaje ale naraţiunii de cadru. Ea are, totodată, un caracter profund popular. Ignorând-o poate în ordine teoretică, Anton Pann şi Ion Creangă au aplicat-o spontan. Căci ce altceva sunt *Povestea vorbei* sau O *şezătoare la ţară* decât nişte povestiri în ramă? De altă parte, *Amintirile* lui Creangă, privite de aproape, nu sunt decât scurte naraţiuni legate una de alta prin verva povestitorului, personajul lor permanent.

Cunoscând adânc vechile cărţi populare, pe scriitorii apuseni, dar şi pe cei ruşi (pe Turgheniev, îndeosebi, care aplică procedeul amintit în *Povestirile unui vânător,* traduse măiestrit în limba noastră de creatorul *Hanului Ancuţei),* atent mai ales la arta de povestitor a unui Neculce sau Creangă, Sadoveanu atinge în

această operă a sa o culme a rafinamentului artei cuvântului românesc.

Hanul însuşi devine personaj în povestirea de cadru. Hanu Ancuţei nu e un han ca toate celelalte. Aşezat la răscruce de drumuri, şi de veacuri, Hanu Ancuţei este o cetate care adăposteşte pe povestitori şi pe ascultători, cu toţii iubitori de vin din Ţara de Jos, băut din oală nouă de lut roşu. Teatral şi solemn, pentru că din modul cum este notată oralitatea vorbirii putem deduce tonul şi gesturile personajului, comisul Ioniţă, răzăşul cel fudul de la Drăgăneşti, spunea:

„Trebuie să ştiţi dumneavoastră, că hanul acela al Ancuţei nu era han, — era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici până colo. Şi nişte porţi ferecate cum n-am văzut în zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploşi oameni, vite şi căruţe şi nici habar n-aveau din partea hoţilor...“

De aceeaşi părere este şi moş Leonte Zodierul:

„Aşa ziduri ca de cetate, aşa zăbrele, aşa pivniţă, — aşa vin, — în alt loc nu se poate. Nici aşa dulceaţă, aşa voie-bună ş-asemenea ochi negri; eu parcă tot sub ei aş sta până ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor...“

Lirismul sadovenian, învăluitor, transpune adunarea de la han, ca şi întâmplările povestite acolo, într-un timp nedeterminat. Hanul reprezintă, în mic, Moldova dintotdeauna, Moldova oamenilor simpli cu obiceiuri arhaice, cu întâmplări care se perindă după anume date calendaristice, cu practici săvârşite ritualic. Diferitele Ancuţe care se succed ca stăpâne la han sunt parcă una şi aceeaşi, în ochii generaţiilor de băutori şi povestaşi. Însăşi curgerea melodică a propoziţiilor, pe care scriitorul rapsod le pune în gura povestitorilor, dă impresia de continuitate în valuri fără sfârşit. Iată un pasaj în care punerea verbelor la imperfect (aşa-numitul imperfect iterativ) sugerează această imagine poetică:

„Taberele de cară nu se mai *istoveau.* Lăutarii *cântau* fără oprire. Când *cădeau* unii doborâţi de trudă, şi de vin, se *ridicau* alţii de prin cotloanele hanului.

Ş-atâtea oale au fărmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care *se duceau* la târg la Roman. Şi la focuri, oamenii încercaţi şi meşteri *frigeau* hartane de berbeci şi de viţei, ori *pârpăleau* clean şi mreană din Moldova. Iar Ancuţa cea tânără, tot ca mă-sa de sprâncenată şi de vicleană, *umbla* ca un spiriduş încolo şi încoace, rumenă la obraji, cu catrinţa-n brâu şi cu mânecile suflecate *împărţea* vin şi mâncări, râsete şi vorbe bune."

Povestirea care ni se pare că dă, în modul cel mai adecvat, sensul întregului ciclu este *Negustor lipscan*.

Moldova celor adunaţi la Hanu Ancuţei este o lume statornică, fericită, întrucât se poate înfrupta din darurile pe care pământul acestei ţări le oferă cu îmbelşugare, refractară, mai ales, la orice înnoiri ale lumii civilizate care i-ar putea strica liniştea. Invenţiile tehnice sunt privite cu suspiciune: „Cine ştie ce ticăloşenie nemţască a mai fi", mormăie cu îndărătnicie şi cu glas gros ciobanul de pe Rarău, auzind că jupân Dămian Cristişor călătorise cu trenul. Ca cititor în zodii, moş Leonte admite ceasornicele, dar în ruptul capului nu e de acord cu pălăriile la cucoane:

„De ceasornice nu mă mir... dar femeile cu pălării, drept să-ţi spun, mie nu-mi plac".

Cât priveşte alimentaţia, moldovenii cei vechi nu înţelegeau cum nemţii beau bere amară, mănâncă carne fiartă şi cum se pot lipsi de sarmale, de borş, de crap la proţap ori de miel fript tâlhăreşte:

„— Carne fiartă? se miră căpitanul Isac.

— Vra să zică, urmă mazâlul, pui în ţâglă n-ai văzut?

— Nu prea.

— Nici miel fript tâlhăreşte şi tăvălit în mojdei?

— Asta nu.

— Nici sarmale?

— Nici sarmale, nici borş. Nici crap la proţap.

— Doamne fereşte şi apără! se cruci moş Leonte.

— Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate astea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor, şi noi cu Ţara Moldovei."

Nu s-ar putea spune însă că Ţara Moldovei este numaidecât o ţară a fericirii, pentru că, după cum reiese din povestirea lui Costandin Moţoc, ciobanul de pe Rarău, boierii asupresc crâncen pe ţărani şi oamenii, ajutaţi de haiduci, precum Vasile cel Mare, trebuie să-şi facă singuri judeţ, un judeţ al sărmanilor, după pravile nescrise, dar drepte.

Luate fiecare în parte, cele nouă istorisiri care compun *Hanu Ancuţei* nu spun mare lucru, sau spun prea puţin, din punctul de vedere al artei prozatorului. Pentru că nu atât *ce* se spune în *Hanu Ancuţei* este esteticeşte superior, cât mai ales modul *cum* se spune, felul de a povesti al fiecărui personaj în parte rămânând profund definitoriu.

Numai pentru că veni vorba, comisul Ioniţă povesteşte întâmplarea cu iapa lui vodă. Altminteri, el care „stă stâlp“ la han, deşi declara că pleacă de îndată, arătând spre calul gata înşeuat, avea de povestit ceva *înfricoşător.* Şirul povestirilor însă, care decurg în chip natural una dintr-alta, cu o savantă punere în scenă, îl împiedică să plece, până cade şi el, odată cu ceilalţi, doborât de somn şi băutură.

Povestitorul *genericului* (împrumutăm termenul acesta din limbajul cinematografiei), care e unul din oamenii ce stau mai la o parte, pe proţapurile carelor din umbra hanului, ni-l prezintă pe călugarul Gherman de la Durău mai mult ca pe un haiduc păduratic. În aparenţă tăcut, afundat în barba sa stufoasă şi „îndeletnicindu-se“ cu oala (mod eufemistic şi protocolar de a spune că bea) călugărul dintr-o dată a „slobozit cuvânt“:

> „Atunci cu mare dragoste şi plăcere s-a ridicat din colţul lui călugărul cel care venise de la munte şi, cumpănindu-şi oala în dreptul bărbii, a slobozit cuvânt. Până într-acea clipă tăcuse şi se îndeletnicise cu oala şi nici nu-l vedeam din barbă.“

Vorbirea lui e presărată cu cuvinte din scripturi. La schitul Durău — zice el — „mă nevoiesc cu fraţii mei întru pustietate“, ieşind câteodată cu toporul şi cu cuţitul împotriva dihăniilor, „căci noi armă de foc şi sabie nu se cade să purtăm; sântem

slujitori cu duhul". Lucrurile mireneşti însă nu-i sunt cu totul străine, judecând după felul cum se adresează Ancuţei: „— Îţi mulţămesc, lele Ancuţă, pentru vin şi pentru căutătura ochilor. Poţi să umpli oala, ca să nu te trudeşti a veni a doua oară."

Ca multe alte personaje din opera sadoveniană, călugărul Gherman are şi el o taină pe care o dă pe faţă în mod indirect, povestind moartea haiducului Haralambie. El era fiul acelui răzvrătit împotriva stăpânirii şi maică-sa îl închinase mănăstirii, pentru iertarea păcatelor.

Un alt personaj tipic este moş Leonte Zodierul. Se vede cât de colo că moş Leonte arde de nerăbdare să spună o istorie. Politicos însă, invită pe comisul Ioniţă a nu-şi uita cuvântul în legătură cu întâmplarea cea grozavă. Dar moş Leonte are o adevărată mâncărime de limbă, ţine să vorbească numaidecât şi atunci recurge la un şiretlic ce nu dă niciodată greş în captarea auditoriului. Se minunează ipocrit şi teatral de povestirea călugărului şi declară pe un ton potolit că nu şi-a mai simţit „inima ca potârnichea în căngile şoimului", ca acum, decât o dată în viaţa sa, anume atunci când a văzut balaurul.

Se înţelege, adunarea, inclusiv comisul Ioniţă, îi cere, în cor, să spună povestea cu balaurul care înghite pe boierul Năstasă Balomir, hapsânul căruia ultima şi tânăra lui soţie îi venise în sfârşit de hac, cu ajutorul solomonarului.

Ciobanul de pe Rarău reprezintă, în adunarea idilică de la Hanu Ancuţei, pe cei mulţi şi oropsiţi, oamenii pământului. Portretul, foarte adecvat, este executat în trăsături aspre, puternice, desprins parcă din fabuloasa Dacie preistorică:

„S-a ridicat din tohoarca lui, de la proţap, un om mătăhălos, şi s-a arătat în lumina focului păşind legănat. Numai după cum aducea picioarele, rar, cosind cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaşte că-i cioban. Se vedea asta însă şi după glugă, după căciula dintr-un berbece, după chimirul lat şi lustruit şi mai ales după cămaşa scorţoasă de spălături în zer, purta toiag nalt pe care-l ţinea sus. Şi ochii mititei, abia-i vedeam de sub straşina frunţii şi a sprâncenelor. Avea plete unse cu unt, iar barba-i era rasă cu custură de coasă."

Ciobanul atribuie povestea sa, *Judeţ al sărmanilor,* unui prieten al său. Însă şi el, ca şi călugărul Gherman, are o taină... De fapt povestea lui este autobiografică şi asta se vede din modul spunerii, din ton şi gesticulaţie:

„Povestind, ciobanul se aţâţase şi-acum îşi scutura capul şi braţele în rumeneala focului. Glasul îi ieşise din cumpăna obişnuită. Vorbea prea tare, însă, ca şi cum ar fi fost singur".

Fântâna dintre plopi şi *Cealaltă Ancuţă* sunt două povestiri romantice de dragoste, una privitoare la întâmplarea din tinereţe a căpitanului Isac cu o tânără ţigancă, cea de-a doua referitoare la răpirea unei fete de boier de către feciorul de răzăşi Tudoriţă Catană. Ambele întâmplări au loc în jurul Hanului Ancuţei. *Orb sărac* şi *Istorisirea Zahariei Fântânarul* prilejuiesc aducerea în scenă a trei personaje foarte pitoreşti: Orbul e un „calic bătrân", un „ticălos" şi un „nemernic" (conţinutul semantic al cuvintelor e cel vechi). În tinereţe făcuse parte dintr-o bandă de cerşetori şi de hoţi, conduşi de un oarecare Ierofei, care a murit, acesta din urmă, „la o petrecere şi la o bătălie într-o noapte". Rătăcind multă vreme prin părţile Chiului*, orbul se întorcea acum la locul naşterii sale, sub poalele munţilor Moldovei. „Nemernicul" este însă un Homer autohton. Ştie o mulţime de istorii, pe care le spune acompaniindu-se la cimpoi. Le spune şi le cântă în schimbul unui hartan de carne friptă şi al unei ulcele de vin acru, cerând cu demnitate, adulmecând alimentele, dar şi caracterele oamenilor cu nările şi urechile. Datina cere să înceapă cu cântecul Mioarei — indiferent de starea de spirit a adunării — chemând „viers de mâhnire din depărtarea anilor de demult". Melodia *Mioriţei* cuprinde pe toţi: „Ciobanul cel prost de la Rarău, cum şi monahul care se ducea la Sfântu-Haralambie plângeau pe locurile lor fără nici o ruşine".

Orbul povesteşte apoi întâmplarea cu fuga lui Duca-vodă în mazilie, spre Ţara Leşească, tiptil, în mare grabă şi umilinţă. Oprindu-se la o casă şi cerându-i unei femei o oală cu lapte,

---

* *Chiu*, denumirea veche a capitalei ucrainene, Kiev.

este întâmpinat cu blesteme, cum scrie şi în cronica lui Neculce: „—N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mâncat Duca-vodă, mânca-l-ar temniţa pământului şi viermii iadului cei neadormiţi“[1].

[1] Iată sursa exactă a lui Sadoveanu: „Şi intrând leşii şi căzacii şi moldovenii, au luat pre Duca-vodă şi pre alţi boieri, pre toţi dezbrăcându-i, i-au lăsat cu pieile goale. Şi s-au întors poghiazul cu dobândă ş-au dus pe Duca-vodă în Ţara Leşască, şi acolo au murit. Şi cându-l ducè pe drum, îl puseră într-o sanie cu doi cai, unul albu şi unul murgu, şi cu hamuri de teiu, ca vai de dânsul. Ocări şi sudălmi, de audzè cu urechile. Şi agiungându la Suceava, la un sat anume... (loc gol în manuscrise, n.n.), au poftit puţintel lapte să mănânce. Iar femeia gazda i-au răspunsu că «n-avem lapte să-ţi dăm, c-au mâncat Duca-vodă vacili din ţară, de-l va mânca viermii iadului cei neadormiţi». *(Apud Letopiseţul ţării Moldovei,* ediţia îngrijită de Iorgu Iordan, E.P.L., 1955, p. 162.)

Comparaţia de texte rămâne excepţional de interesantă asupra modului de documentare la Sadoveanu. Pornind de la o viziune popular-folclorică, marele prozator împinge istorisirea lui Neculce — îndeajuns de realistă, măcar prin comparaţie — spre mit şi legendă.

În versiunea creatorului *Hanului Ancuţei,* Duca-vodă nu este pur şi simplu prins de un poghiaz leşesc, pe drumul dintre Focşani şi satul Domneşti, pe când se întorcea dintr-o campanie militară. (Participase, în fruntea unui contingent moldovenesc, la asediul Vienei, întreprins de către turci în anul 1683.) Ci, mai înainte de aceasta, este răpit din palat şi din „patul său de argint“, de către demonul cu care făcuse legământ, „ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii“. „Joimirii“ care l-au prădat pe cale mai apoi şi l-au dus cu ei spre Ţara Leşască nu sunt decât trimişii unei justiţii imanente, pentru a-l face să audă blestemele norodului spuse de gura unei bătrâne, care — simbolic — devine sub pana scriitorului strămoaşa povestitorului şi cântăreţului-orb de la han:

„În acea noapte a căzut de pe vânt demonul la curtea domnească şi, bătând în geam cu gheara, a dat de ştire lui Vodă să lese în lumea asta toate bogăţiile strânse şi să se gătească de cale pentru drumul cel fără întoarcere.

— A venit vremea, luminate Doamne, să-ţi dai socotelile şi să plăteşti ce-ai iscălit.

Căci el făcuse zdelcă şi pusese iscălitură şi pecete, ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii.

Duca-vodă a îngheţat în patul lui de argint, auzind glasul. După aceea a răsărit ca sub bici şi a răcnit la slujitor să-i înhame telegarii la carâte. Astfel a fugit, cu ce averi a putut strânge, până într-un sat din jos. Iar acolo,

Liţa Salomia, care adusese de mână pe orb, e o babă cu gura pungă şi privirea ascuţită, cam rea. Se face a se mira de succesul cântăreţului. Nu bea vin pentru că suferă de vătămătură, dar nu se dă îndărăt de la rachiu şi plăcinte moi, pe care le molfăie într-un dinte. Zaharia Fântânarul, „cu capu-i buhos şi barba-i incâlcită", este o personificare a tăcerii pietrificate. Bea şi tace cu îndărătnicie. Face fântâni, dar iubeşte mai mult vinul decât apa. Istorisirea lui — o altă poveste de dragoste dintre fata unui boier şi feciorul unui mazâl, întâmplată pe vremea lui vodă Calimah — este spusă de fapt de Liţa Salomia. Aici tehnica boccaccescă ni se pare suită pe culmea rafinamentului ei. Naraţiunea cu cei doi îndrăgostiţi, fugiţi şi adăpostiţi în coliba lui Zaharia din pădure, se constituie dintr-un dialog. Baba Salomia povesteşte şi abia din când în când scoate, cu cleştele, câte o vorbă din gura lui Zaharia: „Asta-i"[1]... „Atâta-i".

---

odată cu viscolul, l-au ajuns nişte joimiri leşi şi l-au prins, prădându-l de bani. Vestitorul nopţii, fiind de faţă, râdea şi l-au dus cu dânşii.

Găsind în calea lui omături şi troiene, mergea foarte greu şi i-au căzut caii. Atunci a scos din sân trei galbeni, ce-i mai avea ascunşi, şi i-a pus în palma unui ticălos ţăran de rând, pentru o sanie cu oplene ş-o iapă albă, şi cu acea sanie proastă a ajuns Duca-vodă aici la han. Din toată averea de pe lumea asta nu mai avea nimica. Ş-a cerut bătrânei aceleia a noastră o ulcică de lapte de pomană. Iar ea nu-l cunoştea. Şi se tânguia că n-are:

— N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă, n-avem, că ni le-a mâncat Duca-vodă, mânca-l-ar temniţa pământului şi viermii iadului cei neadormiţi!"

(SADOVEANU, *OPERE,* vol. 8, p. 565.)

[1] Punctul de inspiraţie al acestei povestiri, cu cei doi îndrăgostiţi fugiţi în codru, se găseşte de asemenea în Neculce, într-o formulare mult prea sobră, fără poezie, impresionantă prin conciziune şi prin strecurarea abilă a amănuntului semnificativ absolut trebuitor ficţiunii. E vorba de povestirea XX din *O samă de cuvinte:*

„Având Radul-vodă o fată din trupul lui, să fie fugit cu o slugă, ieşind pre o fereastră din curţile domneşti din cetatea Hârlăului. Şi s-au ascuns în codru. Şi au făcut Radul-vodă năvod de oameni şi au găsit-o la mijlocul codrului, la o fântână ce se cheamă Fântâna Cerbului, lângă podul de lut. Deci pe slugă l-au omorât, i-au tăiat capul, iar pe dânsa au dat-o la călugărie, de-au călugărit-o."

Aşadar, „indiferente în sine“, cum spune G. Gălinescu — cele nouă povestiri de la Hanu Ancuţei se leagă într-un tot unitar, arta prozatorului fiind aceea de a crea personaje-povestitori şi o atmosferă specifică.

După cum am ami afirmat, meşteşugul nu constă neapărat în *ce* se spune, cât mai ales în modul *cum* se spune. Acest *cum* îl formează mişcarea şi comportamentul povestitorilor, care se succed în chipul cel mai natural la cuvânt, dar îl formează, mai ales, vorbirea lor.

După cum s-a observat, şi după cum însuşi scriitorul a mărturisit-o adesea, arta lui Sadoveanu se aşază în linia tradiţiei lui Neculce şi Creangă, mai ales prin parfumul vechi şi moldovenesc al cuvântului. Aceasta se poate vedea aproape din fiecare şir şi din fiecare întorsătură de frază.

Astfel, oprindu-ne mai amănunţit la ultima povestire, *Istorisirea lui Zaharia Fântânarul,* vom observa atragerea în sfera artei a cuvintelor şi expresiilor populare. Orbul cel sărac ştie istorisiri şi se bucură de simpatia auditoriului. Dar Liţa Salomia nu mai avea astâmpăr, rupându-şi degetele şi muşcându-şi buzele, contrariată de atenţia care se dă unui „ticălos“, şi îşi dă cu părerea, în doi peri:

„— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, măcar că-s nişte nevolnici. Umblă duşi de mână de alţii, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi paşi; şi pe unde ajung spun nişte minciuni, de stă lumea şi se uită la dânşii cu gura căscată.“

Liţa Salomia, baba cea ascuţită la limbă, se caracterizează singură prin modul cum vorbeşte, fără cea mai mică intervenţie din partea povestitorului. Ca mai bătrână în adunare, ea se exprimă prin pluralul demnităţii, dar se umple de năduf când vede că orbul le întorcea şi le sucea ca să se plece o lume către dânsul:

„— Asta ştiu eu că-i adevărată (povestea despre Duca-vodă), că nici *noi* nu suntem de ieri, de alaltăieri, *ş-am* auzit şi *ştim* destule; — dar toate ale lui n-aţi auzit dumneavoastră cum le întorcea şi le sucea,

ca să se plece o lume către dânsul? Parcă ce-i bun un hârb? Nu-i bun de nimica. Aşa că eu una m-am umplut de năduf auzind şi mai ales văzând."

Impresia de oralitate şi de mişcare scenică a personajului se realizează, simultan, din cuvinte auzite în vorbirea regională curentă: *asta, ş-am* (în loc de *şi-am), nimica,* dar mai ales din expresii verbale, *le întorcea, le sucea, să se plece... către, m-am umplut de năduf* şi din construcţii eliptice: *toate ale lui, o lume* (substantivul nearticulat), *auzind, văzând* (lipsa complementului drept), *parcă* (la) *ce-i bun un hârb*? (introducerea fără *la* a subordonatei cerute de adverbul predicativ *parcă)*. Fiind bolnavă de vătămătură, baba *se apără* de (=respinge) ulcica pe care i-o întindea răzăşul:

„Îţi foarte mulţămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. Nu beau decât rachiu. Pot gusta ş-o plăcintă dintre acelea, — care-i mai molcuţă, cinstite comise, căci nu mai am dinţi ca de demult — şi ca în vremea tinereţii nu mai pot muşca. Bună plăcintă, n-am ce zice, aşa le fac şi eu. Acuma tot aş îndrăzni să iau măcar în vârful buzelor oleacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. Spune, bădică Zaharia, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas."

Ceremonioasă, aproape ritualică, scena se poate juca perfect de către o actriţă care ar putea ghici mima şi pantomima, fără indicaţii regizorale, numai din inflexiunile limbii. Retranscriem textul şi, pentru o mai bună înţelegere a lui, punem de la noi indicaţiile scenice:

LIŢA SALOMIA [*închinându-se ceremonios în faţa comisului Ioniţă, care-i întinde oala cu vin*]: Îţi foarte mulţămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. [*Cu un anumit înţeles, echivoc, pentru că nu se ştie exact de ce nu bea vin: e într-adevăr bolnavă, ori din fire nu-i place vinul?*] Nu beau decât rachiu. [*Îndrăznind; gest cu ochii înspre plăcinte*]: „Pot gusta ş-o plăcintă dintre acelea." [*Autoironică, subînţelegând zicala „Baba bătrână nu se teme de plăcinta moale"*] care-i mai molcuţă, cinstite comise, căci nu mai am dinţi ca de demult — [*Complice, faţă de comisul care e cam*

de aceeaşi vârstă] şi ca în vremea tinereţii nu mai pot muşca. [*Muşcă din plăcintă.*] Bună plăcintă, n-am ce zice: aşa le fac şi eu. [*Gest spre oala cu vin.*] „Acuma parcă tot aş îndrăzni să iau măcar în vârful buzelor oleacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. [*Se întoarce spre Zaharia Fântânaru:*] „Spune, bădică Zaharia, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas.

Aşadar, personajul se realizează caracterologic prin comportament, prin gesturi şi prin limbaj, prin „creaţie“, după expresia lui Ibrăileanu. Ca şi la Creangă, la Sadoveanu „creaţia“ predomină.

Se cuvine totuşi să operăm o diferenţiere a funcţiei stilistice a limbajului — atât al personajelor cât şi al povestitorului — la Sadoveanu, faţă de Creangă, oricâtă asemănare ar exista între aceşti doi mari prozatori.

Spre deosebire de eroii lui Creangă, oamenii lui Sadoveanu — şi cei din *Hanu Ancuţei* îndeosebi — sunt mai gravi şi mai ceremonioşi. Aceasta se poate deduce de asemenea din modul lor de a vorbi. Aşa este comisul Ioniţă, călugărul Gherman, moş Leonte Zodierul, căpitanul Neculai Isac, negustorul lipscan, orbul cel sărac, chiar Liţa Salomia şi Ancuţa însăşi. Excepţie fac, poate, numai ciobanul cel mânios de pe Rarău şi Zaharia Fântânarul, cel aşa de tăcut din fire, mulţumindu-se cu câteva vorbe mormăite: „Aşa-i! Atâta-i!“ Iată un pasaj — scos din aceeaşi ultimă povestire de la Hanu Ancuţei — unde, cu multă cumpăneală, povestitorul caută a tempera, în vorbe curtenitoare şi ceremonioase, supărarea Liţei Salomia:

„Mătuşă Salomia, tare te rog: nu te supăra. Dumneata nu cunoşti cum îi lumea? Ai fost femeie frumoasă în zilele dumitale ş-ai purtat la gât mărgărintar, cum spunea moş Costandin. Apoi de ce-ţi ieşeau bărbaţii în preajmă, arătându-şi dinţii şi măgulindu-te? Iar la alte femei nu se uitau, că nu erau ca dumneata. Astfel şi lumea asta de aici, adunată la lucrarea care se vede, are plăcere s-asculte istorisiri, şi cine le spune mai frumos acela are laudă mai mare. Bătrânul acela-i orb şi ticălos, dar ştie să spuie şi să cânte, având dar de la Dumnezeu. Asemenea dacă te bucuri de o floare că-i luminată şi are

mireasmă, nu te poţi supăra pe cea care-i mohorâtă şi fără miros, căci nu-i ea vinovată“.

Populară, desigur, vorbirea personajului — căci şi povestitorul genericului în *Hanu Ancuţei* este tot un personaj — are un aer oarecum de circumstanţă, sărbătoresc. El nu foloseşte cuvântul cel mai obişnuit, de aceea spune că Liţa Salomia, fiind frumoasă, în tinereţe, purta la gât *mărgărintar* şi bărbaţii îi *ieşeau în preajmă arătându-şi dinţii,* mod curtenitor de a te referi la trecutul unei femei. Lumea de la han e adunată la o *lucrare* care *se vede* şi are *plăcere* să asculte *istorisiri.* Cine le spune frumos are laudă. Baba nu trebuie să fie supărată de succesul orbului, care *are dar de la Dumnezeu* (numele popular al talentului) *să spuie* şi *să cânte,* în cele din urmă, sfătoşenia, cu iz de carte veche, a povestitorului se răsuceşte în ironie, politicoasă, exprimată printr-o comparaţie răsturnată şi plină de tâlc: „Asemenea dacă te bucuri de o floare că-i luminată şi are mireasmă, nu te poţi supăra pe cea care-i mohorâtă şi fără miros, căci nu-i ea vinovată“.

În timp ce vorbirea lui Creangă — care nici el nu transcrie, copiind, limbajul ţărănesc, pentru că atunci n-ar putea să fie artă — dă o puternică impresie de viaţă curentă, aceea a lui Sadoveanu şi a eroilor săi ne apare mai „stilizată“ — cum spune Tudor Vianu — „la un nivel care-i dă nu ştiu ce timbru grav şi sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturgiilor“. Aceasta se potriveşte întru totul lirismului sadovenian, în deosebire de jovialitatea şi verva nesecată a povestitorului humuleştean. Tot atât de popular şi de vechi ca şi Creangă, Sadoveanu este, totodată, mai „modern“. Lirismul său proiectează realitatea în „viziune“, o „esenţializează“ şi, orice s-ar spune, se poate observa contemporaneitatea lui cu descoperirile simbolismului. Hanu Ancuţei, cu poveştile şi povestitorii lui, situate într-un timp şi într-un spaţiu nedeterminate, este parcă învăluit într-o ceaţă de taină, prin notarea savantă a „corespondenţelor“ dintre viaţa umană şi natură. Finalul ultimei povestiri înfăşoară această lume într-un mister poetic. Notaţiile acustice, mai ales, sunt

deosebit de sugestive. „La ceas târziu, când Cloşca cu pui trecuse de crucea nopţii, focul se stingea, oamenii închinau către pământ oalele de lut şi, de trudă şi somn, le asfinţeau ochii.“ Din dosul hanului s-a auzit atunci nechezatul ascuţit şi nefiresc al iepei celei slabe a comisului Ioniţă. Liţa Salomia şopteşte: „Să ştiţi că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopţii şi mai ales pe ale *lui.* Şi calul l-a adulmecat, dând strigăt.“ După aceea, baba stupeşte de trei ori în spuză şi-şi face cruce. — „Îl simţise şi hanul — notează povestitorul — căci se înfioară prelung. O uşă în fundurile lui se izbi. Se făcu tăcere la vatră şi, cu toţii privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile.“

BALTAGUL

Apărut în 1930, când marele prozator împlinea 50 de ani, romanul *Baltagul* reprezintă o altă culme a creaţiei sadoveniene şi poate fi comparat — cum s-a mai spus — cu o adevărată epopee a vieţii păstoreşti.

În centrul atenţiei cititorului stă — tot timpul — figura Vitoriei Lipan, un tip de munteancă de prin părţile Tarcăului şi Valea Bistriţei, o fire voluntară şi mai ales neînduplecată în hotărârile ei, dictate parcă de un destin implacabil. În fond, la mijloc e dorinţa sa aprigă de a stabili adevărul cu privire la moartea năprasnică a soţului şi de a face dreptatea cuvenită, conform unor legi nescrise, străvechi, mai tari decât cele impuse de lumea civilizată.

Eroina apare astfel ca exponenta unei societăţi arhaice, cu datini şi obiceiuri stabilite din adâncă vechime, opusă şi refractară — în intenţia estetico-ideologică a scriitorului — înnoirilor aduse de lumea civilizată.

Acţiunea romanului, simplă, se desfăşoară linear, fără ocolişuri şi reveniri: apropiindu-se iarna şi văzând că soţul ei, Nechifor Lipan, nu s-a mai întors de la Dorna, unde neguţase nişte oi, pe care avea să le ducă la iernat în bălţile Jijiei, Vitoria îşi face pregătirile de drum şi pleacă în căutarea lui. Merge la preot, pentru sfat şi pentru rugăciuni, dar şi la baba Maranda,

pentru vrăji — făcute eventual cu concursul diavolului —, se duce să se închine la icoana Maicii Domnului de la mănăstirea Bistriţa şi ţine să facă şi o „lăcrămaţie“ către prefect, la Piatra. Însă adevărata putere, în ceea ce avea să întreprindă, n-o găsea decât în ea însăşi. Itinerarul Vitoriei Lipan care, însoţită de fiul ei Gheorghiţă, parcurge drumul lui Nechifor şi al turmelor lui, până la descoperirea acestuia, răpus de duşmani, într-o râpă de munte. Identificarea şi pedepsirea făptaşilor prilejuiesc adevărate investigaţii poliţiste, menite să pună în lumină o inteligenţă ascuţită, pătrunzătoare, fapt ce uimeşte chiar şi pe încercatul subprefect Anastase Balmez. Memorabilă este scena în care se reconstituie amănunţit crima, în faţa principalului vinovat, Calistrat Bogza, a autorităţilor şi a oamenilor adunaţi la praznicul mortului. Ca în cunoscuta scenă din *Hamlet,* criminalul nu poate suporta confruntarea şi reacţia psihologică scontată se produce. Cuprins de o furie oarbă, faţă de o „muiere“ care se apucase să-l judece, sfâşiat apoi de câinele mortului şi lovit de baltagul lui Gheorghiţă, Calistrat Bogza sfârşeşte prin a mărturisi că lucrurile s-au întâmplat întocmai.

Nu însă aspectul *poliţist* al romanului (care de altfel nici nu respectă canoanele genului: naraţiune complicată, investigaţie detectivistă pe mai multe piste, surprizele de tot felul etc.) dă valoare acestei remarcabile opere a lui Mihail Sadoveanu. Nici chiar creaţia de „caractere“, în înţeles balzacian, nu este de găsit. Ca şi la Creangă, „personajele“ din *Baltagul,* ca de altfel şi altele din opera lui Sadoveanu, reprezintă o tipologie vastă, foarte cuprinzătoare în spaţiu şi în timp. Nechifor Lipan este munteanul oier dintotdeauna care-şi duce viaţa după nişte reguli stabilite parcă de la începutul lumii, de anotimpuri. Primăvara îşi urcă turmele la păşune, toamna le duce la iernatic în bălţile Jijiei. La anume date fixe, tot calendaristice, îi pică veşti cu bani de la negustorii care-i cumpără produsele. Atunci, cu chimirul plin, împreună cu *soţii,* petrece în *crâşmă, stupind* galbenul între lăutari. Din când în când are obiceiul să spună — celor ce vor să-l asculte — una şi aceeaşi poveste pe care o auzise de la un baci bătrân, referitoare la soarta muntenilor.

Pentru orice împrejurare are câte o vorbă cu tâlc, pe care o comunică celor ce au urechi de auzit. Întârzie uneori şi în casă străină, furat de strălucirea câte unor ochi verzi, dar se întoarce la sălaşul lui, ca un gospodar ce se află. Vitoria este munteanca dintotdeauna. Supusă, rabdă puterea bărbatului căruia s-a încredinţat. Mai ales îi era dragă mustaţa lui neagră, groasă şi adusă pe oală, ca şi înfăţişarea lui spătoasă şi îndesată, la care privea „ascuţit şi cu îndârjire“ când soţul, întors cu chef de la crâşmă, credea că a sosit momentul să-i scoată cei şapte draci dintr-însa:

„Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată cu dracii pe care-i avea, iar Nechifor Lipan îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale. Pe urmă lumea li se părea iar bună şi uşoară...“

Acum, când aveau fată şi fecior mari cât şi dânşii, Vitoria îşi dădea seama, cu ruşine, că-şi iubeşte bărbatul tot aşa de mult ca în tinereţe. De aceea credea de cuviinţă a ascunde totul cu grijă. Din momentul în care a înţeles că Nechifor Lipan a căzut de mâna răilor, comportamentul femeii de la munte, care ştie că are de îndeplinit o gravă datorie faţă de mort, devine extrem de reţinut şi de închis, aproape de neînţeles de cei din jur. Odată aflat, mortul trebuie grijit, pentru odihna cea veşnică. Slujbele preoţilor, priveghiul, tocmirea bocitoarelor, darea peste groapă a găinii negre, praznicul etc. se fac după o rânduială veche, pe care femeia o supraveghează îndeaproape, ascunzindu-şi lacrimile şi nelăsându-le să cadă decât la momentul cuvenit. Ea înţelege ca totul să se facă aşa cum trebuie, după datina din bătrâni. Mintea-i ageră descoperă pe ucigaş, dar, respectând datina, Vitoria nu ucide, ci îndeamnă pe băiat să lovească cu baltagul. După astrucarea mortului şi încheierea judecăţii, viaţa urmează înainte, după acelaşi tipic de nezdruncinat, aşa cum reiese din vorbele adresate lui Gheorghiţă, cu care romanul se încheie:

„Ş-apoi după aceea ne-om întoarce la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să ştii că nici c-un chip nu mă pot

învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliţei lui Topor."

Celelalte personaje sunt croite după aceeaşi tipologie cuprinzătoare. Părintele Dănilă e înalt, pleşuv, cu pântecele revărsat şi compune scrisori în stil oficial-administrativ. Baba Maranda, vrăjitoarea, e săracă lipită pământului, dar lasă a se înţelege că lucrează mână în mână cu necuratul ce ar putea sălăşlui într-o căţeluşă neagră pe care o ţine după sobă. Argatul Mitrea, la anume semne meteorologice, pe care nu le-ar putea tălmăci nimănui, coboară turmele din munte şi iarna vine numaidecât. Nu cere altceva decât tohoarcă şi piele pentru opinci: mănâncă ferit de lume, între animalele lui, în şură; scufundă ulcica în cofa cu apă, bea pe nerăsuflate, pufneşte prin barba-i ţepoasă şi deşartă restul de apă la loc în vas; noaptea, la ivirea unei dihănii, izbeşte cu măciuca mai mult prin somn, cumva inconştient, şi omoară cogeamite lup.

Muntenii sunt oameni iubitori de libertate şi de petreceri. În câşlegi şi pe la sărbători, crâşmele sunt pline; din loc în loc, pe la răspântii, întâlneşti cumetrie sau nuntă. E o lume cu o viaţă aparte, închisă parcă de hotarul muntelui.

Chiar dacă, precum s-a mai spus, romanul pleacă de la o întâmplare adevărată şi întrucâtva banală, semnificaţia adâncă a *Baltagului* n-a putut fi realizată de artist decât prin observarea atentă a vieţii de toate zilele a oamenilor simpli, cu aşezări temeinice şi vechi, observare făcută în spaţiu, dar — ceea ce este caracteristic numai lui Sadoveanu — mai ales în timp, prin scufundarea în mit şi în legendă. De aici provine tipologia largă de care vorbeam şi structura baladescă a romanului. Căci *Baltagul* este *Mioriţa* lui Sadoveanu.

Apropierea de *Mioriţa* e mai mult decât evidentă. Şi într-un caz, şi în celălalt este vorba de un cioban pe care alţi doi îl omoară pentru că are oi mai multe. Şi într-un caz, şi în celălalt este vorba de o femeie (iubită, mamă, soţie). În fine, şi în *Mioriţa* şi în *Baltagul* intervine rolul unui animal, în primul caz al oii năzdrăvane, în cel de-al doilea al câinelui. Că scriitorul s-a

gândit la celebra baladă în momentul când a conceput opera reiese şi din versurile aşezate ca moto: „Stăpâne, stăpâne,/ Mai cheamă ş-un câine“, care de la început imprimă tonul de baladă al povestirii. *Baltagul* este însă o operă profund originală, departe de o pastişă a *Mioriţei,* al cărei mit — am putea spune — prozatorul îl reintegrează, conferind femeii rolul principal şi activ totodată. Unii exegeţi din epoca interbelică au crezut că în *Mioriţa* se poate vedea firea resemnată, fatalistă, a românului. Într-un fel, Sadoveanu le răspunde prin personajul Vitoriei Lipan, femeia neobosită în aflarea adevărului şi în înfăptuirea dreptăţii. *Mioriţa* are apoi un caracter mai mult liric, fabulaţia, foarte simplă, pierzându-se într-o ceaţă poetică densă, în timp ce *Baltagul* reprezintă o naraţiune situată oarecum în plan real. Nu-i mai puţin adevărat însă că sensul estetic şi ideologic al povestirii sadoveniene, tipologia ei atât de caracteristică şi, mai ales, o anume nedeterminare temporală asemănătoare baladei se realizează prin intermediul mitului folcloric. Mai mult încă: privită în întregul ei, naraţiunea lui Sadoveanu capătă un fior rapsodic, de unde impresia de lirism profund, dar ascuns sub relatarea faptelor, care ne întâmpină şi aici ca şi în *Mioriţa.*

Interesantă prin originalitate, în sensul aprofundării specificului naţional şi popular, râmâne confundarea până la un punct foarte înaintat a stilului vorbirii şi gândirii în cuvinte al autorului cu personajul său. Iată acest pasaj (cap. VI, la început, când Vitoria Lipan venea la Piatra să depună o *lăcrămaţie* la prefect):

„I *se părea* lucrul cel mai greu, *să găsească o* anumită uliţă, anume casă cu mai multe rânduri.// În toate odăile *şed* la mese oameni cu condeiele după ureche şi *scriu.* Într-o anume odaie *şede* cel care-i mai mare, primar, ori prefect, ori poliţai. *Se uită* încruntat şi-i *gras* şi bărbos. Tot *îşi scoate* ciubucul din gură şi *răcneşte* la cei mai mici. Când îl *aud,* cei de prin odăi *pleacă* fruntea şi *scriu* mai harnic, trăgând cu coada ochiului unul la altul şi făcându-şi semne“.

Consultându-ne cu cineva care traducea *Baltagul* în limba spaniolă, am aflat că una din dificultăţile transpunerii ar fi

necesitatea de a se marca într-un fel oarecare trecerea de la regimul imperfectului verbului la persoana a III-a singular la prezentul indicativ, începând cu cea de a doua frază a fragmentului. Abia atunci ne-am dat seama (atât de pe nesimţite se făcuse alunecarea de la stilul indirect la cel indirect liber) că imaginea hilară a birocraţiei aparţine Vitoriei şi prea puţin lui Sadoveanu însuşi. (Afară de cazul când am vedea aici — şi lucrul este cu putinţă dacă facem, pentru moment, abstracţie de context — o caricatură umoristică a birocraţiei făcută prin prisma ţăranului.)

Importantă, plină de interes, pare a rămâne povestea în sine prin vechimea ei, ca şi balada, nu conţinutul faptic. Artistul nu scrie, ci *povesteşte.* Nu neapărat oral, cât mai ales solemn şi festiv, stilul este al rapsodului popular. Povestitorul îşi apleacă urechea pe melodia cuvintelor şi propoziţiilor, venite parcă dintr-un trecut îndepărtat şi dispuse, cu detaşare, pe un portativ imaginar. Fraza cere acompaniamentul cimpoiului, pentru că e ritmată în respiraţii egale. Ceremonialul *spunerii* e dat de moto-ul *Stăpâne, stăpâne,/ Mai cheamă ş-un câine,* ca şi de prima frază a textului propriu-zis, cu accente din *Facerea* biblică: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială şi semn fiecărui neam...“ Dincolo de jumătatea povestirii, la începutul capitolului X, dăm peste acest generic:

„Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind în bârlogul lor ca fiara în codru — mai cu samă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă şi luceşte — de cântec, de prietenie...“

Aşezarea paratactică a propoziţiilor şi frazelor, oralitatea lor prin excelenţă (nu însă cea din viaţa de toate zilele!), dar şi o anume solemnitate cerută de poveste şi provenită din exprimarea sentenţios-naivă, ca de carte veche populară, lasă până la urmă impresia netedă că nu Sadoveanu povesteşte, ci

un cântăreţ popular fabulos. Se înţelege, naraţiunea nu urmează întocmai aşa peste tot, odată introducerea făcută, trebuind să se intre în amănuntele istorisirii, care merg până la dialog. Însă *Baltagul* se citeşte sub această cheie rapsodică. Astfel că nu numai ceea ce se spune este de luat-aminte, dar şi modul *cum* se spune rămâne interesant. În această detaşare lirică stă, de fapt, întreaga artă a lui Sadoveanu.

FRAŢII JDERI

(BĂTĂLIA DE LA PODUL ÎNALT)

Izvorul principal pentru povestirea luptei de la Podul Înalt, capitol central din *Oamenii Măriei Sale,* cea de a treia parte din romanul *Fraţii Jderi,* se află în letopiseţul lui Grigore Ureche. Relatarea cronicarului este, cel puţin în cazul de faţă, îndeajuns de seacă, pur informativă aproape, cu toate că şi Ureche este perfect conştient că era vorba de una dintre cele mai strălucite victorii ale lui Ştefan. Cam în acelaşi chip sunt şi adaosurile lui Misail Călugărul la capitolul respectiv. (Vezi: Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, E. S. P. L. A., 1955.)

Prozatorul modern păstrează tonul uşor „tehnicist", în sensul că dă anume detalii cu privire la mişcările tactice ale armatelor, ori că descrie locul unde a avut Ştefan război cu turcii. Adaugă însă şi un anume aer de legendă, de fabulos, încât, artisticeşte vorbind, relatarea pare a fi făcută de *un* om din popor, bunăoară de un ostaş care ar fi participat la vestita bătălie. Astfel impresia e de invazie a unor forţe apocaliptice, venite să cotropească pământul unui popor paşnic, dar hotărât să se apere cu cea mai mare dârzenie. Vestitul Soliman Hadâmbul mâna spre Moldova o armie înfricoşătoare care se târa prin văi ca „un balaur cu mai multe capete şi labe". Tabloul e panoramic şi se bizuie, la început, pe sintaxa perfectului compus şi a imperfectului, ca spre a sugera forţa greoaie cu care se mişca duşmanul, pândit pe tot parcursul de ochii ageri ai iscoadelor moldovenilor. Atmosfera de epocă se

realizează prin vocabularul arhaizant, cerut de împrejurări şi notând imagini vizuale şi auditive:

„Urdia se mişcase toată noaptea“. În zori „s-a întins tăcerea“ şi „s-au auzit glasurile tânguitoare ale *hogilor* şi *ulemalelor“,* proslăvind pe Alah şi pe Mahomed profetul. Poruncile paşei erau strigate de crainici *către bulucurile* din văi, *bouarii* pocneau din *harapnice* şi *robii* împingeau la roţile pivelor înglodate în mlaştini, străjile lui Ştefan *„băgau samă* din *ponoare“.*

Urmând pe cronicar, dar situându-se mai mult decât acesta în unghiul de privire al unui povestitor moldovean din popor, Sadoveanu evită, chiar în nararea bătăliei propriu-zise, perfectul simplu şi prezentul istoric, utilizat, cum ştim, de toţi prozatorii moderni, exemplul cel mai concludent fiind Bălcescu, de pildă, în povestirea bătăliei de la Călugăreni. Dinamismul necesar se realizează acum prin adverbe de felul: *dintr-o dată, numaidecât, îndată, pe loc* etc., prin verbe de acţiune precum: *repezit, descălecat, să taie, s-a mişcat, se îmbulzea, au pălit, împingând în răspăr, prăvălind, izbucnise, au pisat,* dar mai cu seamă prin adjective drastice ca: „strămurare *năprasnică“,* „nerăbdare *aprigă“, „înfricoşătoare* izbândă“ etc. Întreaga relatare gravitează în jurul imaginii balaurului de poveste sub care e înfăţişat duşmanul, încolţit din toate părţile, hărţuit şi răpus până la urmă. Se fac auzite câteva nume de căpitani de steaguri ca Manole comisul sau Nicoară Păr Negru, însă oastea turcească e văzută mereu ca o jivină monstruoasă lovită din toate părţile, făcută să intre în capcane pregătite mai dinainte de mintea ageră a unui strateg hotărât să iasă biruitor din această înfruntare de forţe inegale: „Fruntea urdiei se îmbulzea în mlaştină, cercând să treacă dincolo, la lărgime“, ... „două tovărăşii de steaguri au pălit mai la vale sila ismailitenilor, din două laturi“, ... „trupul balaurului a fost curmat în două“, ... „Jder şi Nicoară au prins a bate şi a mâna înapoi coada, prăvălind-o spre căruţele şi săivanele hadâmbului...“ La loviturile „de berbec“ ale steagurilor moldovene conduse de comisul cel bătrân, din trupul tăiat în două al gloatei turceşti „ieşeau şi într-o parte şi în alta, viermăte de oameni negri, în care spaima

izbucnise ca pulberea de puşcă". Priveliştea se umple de sângele negru scurs din măruntaiele dragonului spintecat de Sfântul Gheorghe din icoanele populare ori de Făt-Frumos din poveste. Acum naivitatea cronicărească de altădată, prin puterea expresivă a limbii, devine pură metaforă la povestitorul modern: „Osmanlâii au pornit în răsipă mânaţi de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoşat, care vine îndată asupra oamenilor după descumpănirea minţii".

Convingerea lui Sadoveanu era că vechii cronicari scriau într-o limbă foarte apropiată de aceea a poporului, şi nu greşea deloc în această privinţă. Încă de la Ureche, Costin, Neculce şi Dosoftei, caracterul popular al limbii române scrise se impune şi, cu toată evoluţia cerută de scurgerea vremii, s-a păstrat până în zilele noastre. Ca atare şi în *Fraţii Jderi,* roman apărut în plină înflorire a literaturii române din perioada dintre cele două războaie, anume *ticuri* cronicăreşti sunt păstrate de către prozator: ostaşii lui Ştefan „au pălit... sila ismailitenilor", ciocnirile dintre tabere au fost „cu mare peire şi jertfă", izbânda lui Ştefan de la Podul Înalt „s-a vestit îndată cu faimă în lume şi s-a pomenit în veci"; anume semne cereşti, fenomene meteorologice de obicei, indică evenimentul ieşit din comun: „Spuneau bătrânii că niciodată nu s-ar fi văzut amestecate ceţele de jos cu nourii de sus..." Ca şi la Eminescu, în *Scrisoarea* III, tendinţa scriitorului este mereu aceea de a pune în evidenţă caracterul popular al războiului de apărare. Fiind vorba de proză acum, sunt pomenite, bătrâneşte şi ţărăneşte, numele locurilor de răsunet familiare: *la Trei ape, la Chiţoc, lunca Bârladului.* Când turcii, puşi pe fugă, „au năboit prin văile de *sub Bobriac* şi pe sub *dealul lui Mirenilă",* ţăranii „s-au îndemnat asupra lor, stupind în palme şi pregătindu-şi topoarele şi coasele", uneltele muncii lor zilnice transformate în arme, „pălindu-i cu îmblăciile şi pisându-i până li s-au trudit braţele". Pe locul bătăliei domneau „spaimele morţii", „puştile" (=tunurile primitive de pe atunci) cele grele intraseră în mlaştină „ca un sorb", lunca era plină „de lume şi dobitoc măcinat în vârtejul urgiei şi risipit în grămezi ca de o mânie sfântă". În sfârşit, după ce Jder şi

Nicoară „au muşcat şi au hărţuit o poştă pe hadâmb cu curtea lui“, fugărindu-l spre Dunăre, „au poruncit răzeşilor să descalece şi să caute în desagă pită şi brânză, ca unii ce osteniseră şi flămânziseră cu folos“.

Simplu, cronicăreşte şi ţărăneşte, am putea spune, este notată şi moartea vitejească a lui Manole Păr Negru şi a fiului său Simion Jder: „au căzut unul lângă altul, cu arma în mână, străpunşi de multe suliţi“. Însă moartea celor doi, ca şi a unuia dintre fraţii Călimani — cu toţii *„oameni ai Măriei Sale“* — capătă măreţie numai pe fundalul mai larg al întregii epopei sadoveniene care este romanul istoric *Fraţii Jderi.* Trilogia, concepută în spiritul romanului istoric şi de aventuri clasic, dar — după cum am văzut din scurta analiză asupra fragmentului de mai sus — cu păstrarea şi accentuarea caracterului popular şi românesc al povestirii, înfăţişează epoca de glorie a Moldovei din vremea lui Ştefan cel Mare.

Liviu Rebreanu

PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR
(ultimul capitol)

Ca nici un alt prozator român, Rebreanu compune echilibrat şi simetric. Romanul *Ion* începe şi se sfârşeşte cu descrierea drumului prin care se ajunge în satul Pripas, locul acţiunii. Primul capitol din *Pădurea spânzuraţilor* povesteşte moartea prin spânzurătoare a locotenentului ceh Svoboda, iar ultimul pe aceea a lui Apostol Bologa, eroul cărţii.

Între cele două evenimente relatate se desfăşoară, cu o logică riguroasă, procesul de conştiinţă al unui om traversat de cele mai grave contradicţii. Ele erau ale unei întregi categorii de intelectuali siliţi să participe la încleştarea absurdă a războiului. Drama lui Apostol Bologa devine cu atât mai apăsătoare cu cât eroul va fi pus până la urmă în situaţia de a lupta pe frontul românesc. Fiecare capitol din cele patru părţi ale romanului reprezintă câte o treaptă a analizei psihologice, întreprinsă prin înfăţişarea comportamentului personajului, totul ţintind a demonstra că viaţa şi faptele sunt întotdeauna mai tari decât legile şi regulamentele pe care le fac oamenii.

Tactul romancierului constă, mai înainte de orice, în a-şi alege ca personaj un om obişnuit, nu însă şters, neinteresant. După cum se ştie, prototipul era chiar fratele său mai tânăr, Emil Rebreanu, care încercase să treacă frontul la români şi, neizbutind, fusese prins şi condamnat la moarte prin spânzurătoare.

„Fără de tragedia fratelui meu — scrie Rebreanu în *Mărturisiri* (1932) — *Pădurea spânzuraţilor* sau n-ar fi ieşit deloc, sau ar fi avut o înfăţişare anemică, livrescă, precum au toate cărţile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie şi înviorătoare pe care numai experienţa vieţii o zămisleşte în sufletul creatorului“.

Rebreanu complică însă, întrucâtva, biografia personajului său. Apostol Bologa este fiul unui avocat memorandist, luptător înfocat pentru cauza românilor ardeleni. Amintirea tatălui îl obsedează, deşi, altcum, copilul primise din partea mamei o educaţie religioasă, aproape mistică, atenuată abia prin studiile filozofice pe care le făcuse la Universitate. Altminteri, tânărul se arată a fi un caracter îndeajuns de şovăitor, uşuratic chiar, atunci când îl vedem înrolându-se voluntar în armată şi plecând pe front dintr-un impuls de moment, contrariat numai de faptul că logodnica sa, Marta, privise cu admiraţie la un ofiţer de husari. Pe front îşi face datoria, se comportă ca un viteaz şi, pus în situaţia de a face parte din completul de judecată a locotenentului Svoboda, îl condamnă, în aparenţă şi pentru un moment, cu inima împăcată. Totuşi, la scurt timp, faptul este de natură a-l răscoli în adâncurile conştiinţei:

> „Conştiinţa mea e împăcată... Şi numaidecât, ca la poruncă, îi răsăriră în minte argumentele, cu zecile, îmbulzindu-se să-l încredinţeze că Svoboda a fost vinovat, a încercat să dezerteze şi să trădeze şi că, prin urmare, el, care din întâmplare l-a judecat şi l-a osândit, n-are să-şi impute nimic... Totuşi, pe când asculta în suflet dovezile liniştitoare, în tavanul cu grinzi negre se iviră, întâi ca nişte sclipiri fără rost, apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub ştreang cu privirea mândră, tulburătoare ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase“.

De aici încolo, Apostol Bologa trăieşte o adevărată derută, devine tot mai irascibil în convorbirile cu camarazii şi se comportă din ce în ce mai contradictoriu. Gândul dezertării îl preocupă tot mai mult, cumva fără voia lui, astfel încât de punerea în aplicare a unui plan bine chibzuit nu poate fi vorba. Continuă a fi un ofiţer conştiincios, primeşte laudele generalului Karg, nu fără a-l înfrunta în câteva rânduri, desface logodna cu Marta, pentru simplul motiv de a o fi văzut în compania unui ofiţer maghiar; însă el însuşi iubeşte adânc pe Ilona, o fată simplă, o unguroaică, fiica groparului Vidor din satul Lunca, în apropierea frontului. Numai când generalul îl numeşte din

nou între juraţii care trebuiau să condamne pe dezertori, de astă dată pe frontul românesc, Apostol încearcă să treacă liniile. Acţionează însă ca fără sine, mai mult într-un fel de transă, ceea ce uşurează prinderea lui de către locotenentul Varga, urmată de judecarea şi condamnarea la moarte.

Dar oricât de convingătoare ar fi toate aceste date în legătură cu viaţa şi firea eroului, ele nu ar fi putut intra în hotarele artei, fără acea secretă, uimitoare ştiinţă a prozatorului de a pune totul sub semnul duratei în ficţiune. Din acest punct de vedere simetria şi echilibrul în compoziţie, altfel spus: ritmul şi atmosfera, au — cel puţin la Rebreanu —- o importanţă hotărâtoare. Şi chiar aceasta ni se pare a fi raţiunea pentru care capitolul ultim reia, în circumstanţe abia uşor diferite, gestul epic al celui dintâi.

Situaţiile par identice, cum de fapt şi sunt, în mare, obiectiv vorbind: acelaşi ritual al citirii actului de condamnare, acelaşi decor sinistru: „un stâlp alb şi lucios, cu un braţ cârligat la vârf", ştreangul, care „se legăna puţin şi legănarea aceasta îi aduse aminte cum a încercat el odinioară cu mâinile rezistenţa funiei", groapa de la picioare, cu pamântul „deschis ca o rană gălbuie", lumea speriată, înfricoşată, din jur, gesturile mecanice, făcute ca în vis etc. Însă moartea lui Svoboda e văzută — cu ochii eroului cărţii, ce-i drept — *din afară,* în timp ce aceea a lui Apostol Bologa e privită *din interior,* ca şi cum romancierul ar fi trăit personal înfiorătorul act. Lucrul se poate vedea din notarea exactă a reacţiilor psihofizice ale personajului, din acele treceri bruşte şi parcă fără sens, de la starea de coşmar la gesturile obişnuite ale vieţii de toate zilele.

Rămas singur, după miezul nopţii, înaintea execuţiei ce trebuia să aibă loc în zori, Apostol Bologa trăieşte senzaţia mormântului: „O tăcere imensă îl împresura, parcă toată lumea ar fi încremenit într-un somn de mormânt" şi totuşi, istovit, adoarme. Trezit de paşii ce răsunau pe trepte, „sări în mijlocul odăiţei şi rămase pironit acolo, murmurând din buzele-i albe — Doamne, Dumnezeule..., Dumnezeule...". În timp ce priveşte la pretorul care ţine „o foaie de hârtie albă în dreapta" — textul

sentinţei — şi la plutonierul care poartă „ceva sub braţul stâng — haina civilă pe care trebuia s-o îmbrace osânditul — , prin uşa întredeschisă se vedeau afară, în întuneric „capete multe, sclipeau ochi înfriguraţi, ca o vedenie într-o baladă sângeroasă“. Atunci „milioane de gânduri îi răsăreau şi mureau în creieri, parcă toţi atomii materiei cenuşii s-ar fi aprins şi ar arde cu flăcări clocotitoare“. Vorbele celui ce citeşte sentinţa sunt prinse numai fragmentar: „în numele împăratului“, „crime săvârşite“, „trădare şi dezertare la inamic“, de către condamnatul care părea că ascultă atent, dar „se uita numai la buzele pretorului“, pe care acum le vede întâia oară foarte precis: „roşii, late, uscate, netezite uneori cu vârful limbii trandafirii“. Cu o mare minuţie sunt observate mişcările automate ale lui Bologa, când i se cere să dezbrace haina militară şi să îmbrace o alta civilă, trebuitoare în cazul acesta neapărat. Eroul pare a fi într-unul din momentele lui obişnuite, zilnice: insolitul i se pare a se produce numai când bagă de seamă că cei din faţă privesc la gâtul lui gol, alb şi subţire:

„Apostol nu pricepu, dar fără să priceapă îşi descheie încet tunica, îşi scoase gulerul şi-l puse pe masă, peste călimara ruginită, apoi lepădă haina, o împături cu mare băgare de seamă, o aşeză pe pat şi o netezi de două ori cu dosul palmei. Cămaşa îi era umedă de sudori calde, ridicată şi cocoloşită la spate, între bretelele vărgate. Îşi potrivi cămaşa în spate şi-şi îndreptă bretelele care-i alunecară puţin pe umeri. Atunci, uitându-se întrebător în faţa pretorului, văzu că ochii lui îi examinează cu spaimă gâtul alb, subţire, cu arterele umflate. Se întoarse spre plutonierul care-i întinsese ceva şi observă că şi plutonierul se uită la gâtul lui. Se tulbură şi se întrebă: de ce se uită amândoi la gâtul lui?“

O clipă numai, speranţa vieţii la omul tânăr pâlpâie aproape animalic, sublim omeneşte însă:

„Din toate colţurile minţii zeci de răspunsuri năvăliră în pripă cu veşti încântătoare. Poate că acuma, după ce s-a îmbrăcat în haina civilă, n-are decât să pună mâna pe clanţă şi să plece... departe... să

trăiască... Poate că nici sentinela nu mai e pe coridor... Poate că afară îl aşteaptă Ilona, şi Klapka, şi preotul Boteanu...“

Condamnatul privea ca în vis la preotul care-i întindea crucea şi „crezu o secundă că speranţele lui, printr-o minune cerească, au pornit să se împlinească“, apoi zdrobit „îşi ascunse obrajii în cutele patrafirului şi izbucni într-un hohot de plâns înăbuşit“. Totul se petrecea ca într-un coşmar. Mergând spre locul execuţiei, Apostol încearcă starea plutirii: „Nu-şi simţea picioarele, se mira cum poate merge fără picioare şi i se părea că pluteşte în aer, ca în vis“.

În acelaşi timp, însă, senzaţiile auditive, percepţia vieţii din jur îl copleşesc:

„O bucată de vreme urcară pe un drum tăiat într-o coastă de deal. Pârâul de sub podeţul de scânduri noi acum gâlgâia gălăgios, în dreapta, la picioarele coastei. Auzind cum gâfâie oamenii împrejurul lui, Apostol şopti la urechea preotului:

— Nici nu-mi simt picioarele... parc-aş pluti...“

Intervine şi un fel de desprindere de sine, o înstrăinare de el însuşi a omului în preajma morţii. La un moment dat, „din stânga izbucni brusc un hohot de plâns, prelung, ascuţit, acoperind tot convoiul şi umplând văzduhul ca un cântec mort. Apostol îşi zise că e Ilona, strânse mai tare braţul preotului, dar nu întoarse capul, nici nu ridică ochii“. Eroul are sentimentul straniu că asistă la moartea altcuiva:

„Groapa nu părea adâncă şi lutul era azvârlit numai în dreapta, alcătuind o movilă pe care stătea preotul, înălţindu-se deasupra tuturor ca şi cum el ar fi trebuit să... În stânga, la marginea gropii, un coşciug de brad, gol, descoperit... Capacul, cu o cruce neagră la mijloc, zăcea alături de o cruce mare de lemn pe care scria, cu slove strâmbe: Apostol Bologa... Numele i se părea străin şi se întrebă aproape supărat: Oare cine să fie Apostol Bologa?“

În chipul acesta, deloc eroic, cu un realism dur, a înţeles Rebreanu să înfăţişeze moartea unui român care nu putea, dintr-o

poruncă mai presus de fire parcă, să lupte împotriva fraţilor săi.

În definitiv, *tendinţa* nu e deloc absentă — contrar unor afirmaţii — şi ea se străvede chiar şi din alegerea numelui personajului principal, repetat la intervale destul de dese în ultimul capitol. În sfârşit, *simbolic,* Apostol Bologa murea în zorii unei zile de primăvară (în timp ce în primul capitol, moartea lui Svoboda avea loc într-o zi întunecoasă şi umedă de noiembrie), „cu ochii însetaţi de lumina răsăritului". Pagina rămâne însă iremediabil sobră sub aspectul tendinţei, câtă este, încrâncenarea — sub semnul căreia se deschidea cartea — stăruind până la sfârşit:

„Crestele munţilor se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaş cu dinţii tociţi. Drept în faţă lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol îşi potrivi singur ştreangul, cu ochii însetaţi de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Îşi simţi trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau nerăbdătoare spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

— Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol!..."

Iată acum pasajul corespunzător din capitolul întâi:

„Svoboda... lepădă îndată mantaua şi rămase într-o haină civilă cu gulerul răsfrânt, care-i lăsa gol gâtul alb, subţire şi lung. Pe urmă scoase pălăria, îşi netezi părul pe frunte şi sărută lacom crucea din mâna preotului, închinându-se repede... Se uită împrejur o clipă, puţin uluit, ca şi când ar fi uitat ceva. Apoi, cu o licărire de bucurie, îşi aduse aminte şi se sui pe scăunelul de lângă stâlpul de brad. Cu privirea lucitoare, cu faţa albă şi luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare."

Aşadar, scriind şirurile de mai sus, la pagina zece a cărţii sale, ochiul romancierului ţintea dincolo de celelalte trei sute, la sfârşitul ei. Moartea lui Svoboda este oglinda în viitor a morţii neştiute a lui Apostol Bologa. Romanul — care, fără îndoială, a cerut un travaliu îndelungat — pare scris dintr-o

răsuflare şi se impune asemeni unui edificiu cioplit dintr-un singur bloc de piatră. În chipul acesta opera situează pe contemplatorul ei în unghiul de privire cel mai înalt şi mai cuprinzător asupra destinului omenesc. Apostol Bologa este înainte de orice un om şi acestei stări îi este subsumată calitatea sa de român şi de patriot. Pledoaria în sensul naţionalităţii se mişcă în adâncurile subtextului, parcă împotriva voinţei autorului, şi de aceea ea este profund convingătoare.

Mateiu Caragiale

CRAII DE CURTEA VECHE

Am asistat, cu ani în urmă, involuntar, la un mic dialog între Ion Barbu şi Şerban Cioculescu. Cei doi eminenţi profesori, poetul matematician şi criticul, prieteni vechi, nu se văzuseră de o bună bucată de vreme. „Ei Şerbane, zise Barbu, ce mai faci, cum o mai duci, tot mai crezi că Eminescu este cel mai mare artist al cuvântului la români?“ „Iubite maestre şi prieten, am reflectat la lucrul acesta de o viaţă şi nu-mi pot schimba părerile cu una, cu două. Pentru mine, ca pentru toţi cei din tagma noastră, Eminescu este şi va rămâne neîntrecut.“ „Mţţ!“ — clătină din cap Dan Barbilian, a negaţie, ridicând arătătorul spre tavan, odată cu bastonul de care se slujea în anii din urmă, şi exclamă solemn: „Y'a que Mateiu!“

Rămâne hotărât lucru că pentru unul dintre cei mai mari poeţi români din epoca interbelică, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, nu atât poetul şi nuvelistul cât mai cu seamă autorul *Crailor...*, era tot ce avea mai strălucit literatura românească. În ce ar putea consta *valoarea* romanului *Craii de Curtea Veche?*

În nuvela *Remember,* publicată în 1924, ni se povesteşte „un fapt divers atroce“, sfârşitul tragic, învăluit în mister — cu ceva din atmosfera istoriilor extraordinare ale lui Edgar Allan Poe — al lordului Aubrey de Vere, scoborâtor dintr-o veche casă nobiliară normandă din care însuşi Carol I, regele Angliei, cel decapitat la 1649, s-ar fi tras. Tehnica „misterului“ va mai fi aplicată de Mateiu Caragiale tot atât de insistent în fragmentul *Sub pecetea tainei,* ce ar fi trebuit să vină ca o continuare a *Crailor de Curtea Veche.* Interesant rămâne, în *Remember,* portretul idealizat al personajului (idealizat în sensul lui Mateiu Caragiale), „gătit“, „sulemenit“, cum „nici o muiere nu mi-a fost dat să văd“, cu degetele de la mâini lungi, osoase, împodobite cu safire de Ceylon. Atitudinea

naratorului este însă pur estetică. Pânzele lui Van Dyck, Van-der-Faes, Ruysdael, Van Brower, ca şi frecventarea raschieriilor neerlandeze din Berlinul tinereţii sale, cu poliţe „pe care stăteau înşirate năstrape şi urcioare de Delft“ (patria lui Vermeer), îl făceau atât de frumos şi misterios pe tânărul său prieten, un fel de relicvă vie, incredibilă, a trecutului:

„Găsisem frumoasă nu atât făptura lui *sir* Aubrey, cât asemănarea lui cu unii din aceia de mult pieriţi în spulberea veacurilor, îl găsisem frumos pentru că în el vedeam retrăind o icoană din trecut, vedeam reînviat scumpul trecut însuşi. Trecutul apus pentru totdeauna...“

Frumos, inspirând „o evlavie nemărginită“, este Paşadia, din *Craii de Curtea Veche,* „un luceafăr“, pe care „un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc“, de o frumuseţe fizică tipic decadentă, de sfârşit de veac XIX**:**

„Ce frumos cap avea totuşi! Într-însul aţipea ceva neliniştitor, atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feţei sale veştede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu glas tărăgănat şi surd, se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă“.

Tot aşa, portretul lui Pantazi:

„Să fi fost pentru că omul era aşa de fermecător de trist? Cu putinţă, la dânsul numai ochii spunând atâtea. Cam afundaţi sub bolta sprâncenelor şi de sub albastrul rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. Ei întinereau straniu această făptură care nici altminteri nu-şi trăda vârsta, luminau fruntea senină, desăvârşeau înfăţişarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feţei smede, trase, prelungită de o ţăcălie moale ca mătasea porumbului, a cărui culoare o avea chiar. Cam aceeaşi era şi culoarea îmbrăcămintei ce purta de obicei, la dânsul moi, molatece, mlădioase fiind toate, şi port, şi mişcări, şi grai. Era un obosit, un sfios sau un mare mândru.“

În ce constă *nobleţea* „crailor“, a lui Paşadia şi a lui Pantazi, mai întâi? (Aceea a naratorului se ghiceşte a fi identică, am zice, conform teoriei şi „teoremei“ că, atunci când doi se aseamănă între ei, obligatoriu trebuie să se asemene şi cu cel de al treilea, de vreme ce acesta din urmă îi prezintă ca pe propriul său portret ideal.) Lucrul este interesant de discutat pentru că aici stă concepţia despre „aristocraţie“ a lui Mateiu Caragiale, odată cu concepţia lui despre *frumos,* cheia însăşi a înţelegerii romanului, mai bine zis a uneia (a celei mai potrivite, după părerea noastră) dintre posibilele lui lecturi. Vechii boieri, chiar autentici, Văcăreştii şi Goleştii, în Muntenia, Conachi, Bălşeştii sau Sturdzeştii, în Moldova, de exemplu, ţineau, nici vorbă, la ighemonicon, dar erau mai degrabă nişte patrioţi cuminţi, constructori în cultură şi gospodari plini de bun-simţ în politică, când aceasta se potrivea intereselor lor mai curând conservatoare, cu toate că manifestau nu o dată deschideri către ideile liberale venite din Occident. Cu atât mai mult, n-au făcut caz de nobleţea de naştere revoluţionarii patruzecioptişti, mai toţi boieri sadeá şi aceştia. Procesul sincronizării cu Apusul, unde îşi făcuseră studiile, în Franţa de după marea revoluţie, li s-a impus ca o necesitate indiscutabilă. Kogălniceanu, Cuza, Alecsandri, Bălcescu, Goleştii din cea de a doua generaţie, Brătienii, C. A. Rosetti au înclinat spre burghezia înnoitoare, progresistă şi democratică. Cel mai aristocrat dintre ei, Ion Ghica, era prieten cu Nicolae Filimon şi Anton Pann, şi vorbea (în *Dascăli greci şi dascăli români)* numai cu o blândă, abia îngăduitoare ironie despre mătuşa sa dinspre bunică, Elenca Dudescu, văduva poetului Alecu Văcărescu, când o punea să i se adreseze aşa: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine ameţeală. Noi cu toţi boierii cei mari suntem rude, şi cu Cândeştii, şi cu Bărcăneştii, şi cu Câmpinenii, şi cu Filipeştii, şi cu Cantemireştii, şi chiar cu Maria Tereza“.

Ceea ce cu un cuvânt nepretenţios am putea numi ţâfna aristocratică a apărut la noi, trecând peste prezumţioşii Macedonski şi Duiliu Zamfirescu, mai cu seamă după primul război, când burghezia, devenită conservatoare ea însăşi — nu fără a imita

moda apuseană din epoca lui Proust — îşi căuta blazoane, lucru semnificativ, indiferent de ce naţionalitate ar fi fost ele. Burghezii şi burghezele lui Caragiale-tatăl nu le râvneau, considerându-le, poate, ca şi genialul lor creator, drept nişte mofturi. Deocamdată Măndica şi Tincuţa îşi disputau numai pe bravul locotenent Gică Elefterescu. Abia *madame Esmeralde Piscupesco,* ca un prim semn de aristocratism, dădea câte un *five o'clock tea tous les jeudi,* iar Claymoor-Văcărescu, ce ar fi putut invoca o nobleţe de sânge, se mulţumea doar să le consemneze subaltern în carnetul său monden de la *L'Independence roumaine,* ba mai încasând — din pricina unei nenorocite greşeli de tipar — şi o pereche umilă de palme din partea maiorului cu numele plebeu de Buzdrugovici. Blazoanele, aproape toate dubioase, îşi fac însă numaidecât apariţia în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu şi, ceva mai târziu, în acelea ale lui G. Călinescu, văzute ca nişte caricaturi.

Mateiu Caragiale însă pare a lua chestiunea în serios. Paşadia, numit şi Paşadia Măgureanu, după o moşie a unui străbun fost înalt dregător, ieşise din oameni „cu vază şi cu stare“ — genealogia nu este limpede înfăţişată de prozator — , îşi făcuse studiile în străinătate, trecuse, în tinereţe, prin cele mai grele încercări, din pricina marii lui mândrii, şi numai cu propriile-i forţe „pândise norocul la răspântie, îl înşfăcase şi-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit fără cazná şi zbucium“. La vremea lui, strămoşul său, armaşul, făptuise un omor, dar lucrul pare obişnuit la „aristocraţii“ din evul de mijloc, cărora li se întâmpla „uneori să fie chiar şi tâlhari de drumul mare. Aşa stând lucrurile, *nobleţea* lui Paşadia a devenit — lasă naratorul să se înţeleagă — suprem dispreţ şi cinism amar, împins atât de departe, încât insul îşi urăşte propria-i stirpe, propria-i naţie, a cărei istorie o cunoaşte în toate amănuntele. Într-una din izbucnirile lui, era de părere că însăşi Curtea Veche, în jurul căreia, simbolic, au loc tribulaţiile personajelor, trebuie să fi fost un edificiu meschin:

„Ce fusese Curtea era lesne de închipuit, semănând în mare cu mânăstirile, cu trupuri de clădiri multe, pentru a putea

sălăşlui toată liota ţigănească, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi şi cârpeli, vrednică să slujească, în urâţenia ei, de decor unei tagme stăpânitoare plămădită din toate lepădăturile venetice şi din belşug altoită cu sânge ţigănesc".

Lui Paşadia „îi căşuna" chiar şi pe marele Brâncoveanu pe care, la un moment de furie, îl „zugrăvi" ca pe un bulibaşă mehenghi, vânzător şi slugarnic, „un suflet de rob"[1]: „Ce lasă după el: stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoşoaia, Potlogii, ce?" Cinicul, „marele meu prieten", cum îl numeşte naratorul, nutrea „o ură bolnavă... împotriva ţării româneşti" şi „jurase că se va înstrăina pentru totdeauna, îndată ce mijloace cât de slabe îi vor îngădui-o". Dar, lucru interesant — şi aici intervine marea artă a lui Mateiu Caragiale, fascinaţia pentru personajele lui problematice —, Paşadia nu se putea dezlipi de Bucureşti (cum nu se putuse *deslipi* de ţară nici „exilatul" de bunăvoie, Caragiale-tatăl, cu toate că domiciliase la Berlin în ultima parte a vieţii), „oraşul blestemat, plin de atâtea amintiri amare". Meremetisise vechile case cumpărate la mezat de la Zinca Mamonoaia (ecou, şi acesta, din viaţa lui Caragiale, bătrânul, care vânduse partea sa de moştenire de la mătuşa cea bogată, *Momuloaia,* cu banii respectivi permiţându-şi plecarea la Berlin) şi le transformase într-o „somptuoasă sihăstrie" unde trăia „pe picior mare, boiereşte".

Genealogia lui Pantazi e ceva mai clară, cu toate că rămuroasă. Grec de origine, se trăgea dintr-o familie de „tâlhari

---

[1] Să fi fost parcurs oare, ne întrebăm, Mateiu Caragiale, *Cronica anonimă brâncovenească* şi să fi dat peste pasajul în care generalul austriac Heissler, prins în bătălia de la Zărneşti — Tohani, lângă Braşov, în 11 august 1690, l-a înfruntat pe Brâncoveanu cu vorbele:

„Nu te bucura de această întâmplare, că de am pierdut noi războiul, împăratul nostru mai are ca noi mulţi, ci te bucură de vrăjmaşul tău, de Bălăceanu, că au pierit; că eu pentru ca să-l mântuiesc pe dânsul am căzut în robie şi, de sânt şi rob, astăzi am căzut în robie, *iară tu eşti rob de când te-a făcut tată-tău"* (subl. noastră).

Lucrul este posibil, pentru că, în mare, atmosfera din *Craii de Curtea Veche* păstrează ceva din *vetustatea* valahă şi balcanică a cronicilor munteneşti.

de apă“, întemeiată de un Zuani, zis „cel Roşu“, acela coborând la rându-i din „barbari“ normanzi, ca şi Aubrey de Vere, emigraţi în Mediterana. Lucrul s-ar putea deduce din împrejurarea că stema veche a casei e comentată de „capul ramurii siciliene“ în chipul următor: „Pe scut, sprijinit de monoceri înlănţuiţi, în câmp albastru, lebăda de argint, luându-şi zborul cu gâtul străpuns de o săgeată purpurie, a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în câmp de aur cu chenar de sângeap un pardos negru“ — adevărat tur de forţă şi imaginaţie a heraldistului Mateiu Caragiale, atât de bine ştiut. Grecul care se respectă, Pantazi, se consideră „cetăţean al universului“ şi ca atare poartă în el demonul călătoriilor. Se mândrea a fi calătorit pe mările şi oceanele lumii mai mult decât toţi strămoşii săi la un loc. De o mare frumuseţe este, în roman, ceea ce am putea numi *proza cadenţată,* de mare rafinament, cu ceva din arta lui Odobescu şi cu o certă ascendenţă în arta lui Dimitrie Cantemir, cel din *Istoria ieroglifică* (chiar dacă ignorată de Mateiu), cu care sunt povestite călătoriile lui Pantazi, de fapt o călătorie poetică, în vis, sinteză a tuturor celorlalte posibile. Când vorbea de mare, eroul părea transfigurat:

> „Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei şi mărgăritarul norilor, florile ca o pajişte sau scânteiând ca o mişună de licurici, searbădă şi domoală sau vie, verde şi vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi era fiică, de ea vorbea cu o păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele, glasul i se pogora tremurător ca şi cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă“.

La poeticul geografic se adaugă acela al cunoaşterii, de către Pantazi, a zeci şi zeci de categorii de oameni, „şeici şi paşale, emiri şi hani, rajahi şi mandarini, preoţi şi călugări de toate legile şi tagmele, zodiaşi şi pustnici, vrăjitori, vraci, căpetenii de seminţii sălbatece cărora le fusese oaspe sau tovarăş de petrecere şi vânătoare...“ etc. Ciudatul aventurier vorbea toate limbile, putea citi în original pe Cervantes şi pe Camoens, vorbea „cu cerşetorii ţigăneşte“. Ascultându-l povestind, autorul mărturiseşte a se fi simţit el însuşi cuprins de dorul călătoriilor:

„Cu încetul, la evocarea lor se deşteptase în mine un suflet nou, un suflet de nomad cu nostalgii sfâşietoare, mă încindea dorul de ducă, mă înfrigura ispita plecărilor spre necunoscut, farmecul îndepărtatelor pribegiri şi, la gândul că aş rămâne până la capăt robul unui petec de pământ, osândit a mă frământa şi istovi fără mulţumire într-un ocol restrâns, sufeream cumplit, mă simţeam abătut până la deznădejde. Asemenea acelei suliţi măiestre ce singură avea darul să tămăduiască rănile ce făcuse, numai istorisirile ciudatului prieten îmi mai puteau alina răul, mulţumită lor mă pierdeam în lumea visărilor ca într-o beţie, beţie de felul celor de mac sau de cânepă, aţâţând închipuirea deopotrivă şi urmate de treziri nu mai puţin amare“.

Frumoasă, atractivă prin chiar „bovarismul“ ei este şi cea de a doua călătorie, în timp de astă dată, a celor trei crai, de predilecţie în „galantul“ veac al XVIII-lea (veacul nostru fanariot!), „veacul binecuvântat, veacul cel din urmă al bunului plac şi al bunului gust“. Paşadia, Pantazi şi naratorul însuşi sunt imaginaţi ca „trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite“, cavaleri călugări de Malta, lupi de mare şi viteji spadasini de uscat, la Kehl, cu generalul Jacques de Berwick, la Gustalla, cu mareşalul Franquetot de Coigny, oaspeţi apoi ai tuturor Curţilor, Măriilor, Sfinţiilor şi Luminăţiilor Europei, „la Blem şi la Granja, la Favorita şi la Caserta, la Versailles, la Chantilly şi la Sceaux, la Windsor, la Amalienborg la Nymphenburg şi la Herrenhausen, la Schönbrunn şi la Saint-Souci, la Haga-pe-Maeler, la Ermitage şi la Peterhof“. Peste tot — exoticele toponime sunt înşirate cu vădită plăcere şi într-o ordine anume studiată spre a fi plăcută la auz — craii se bucură de „dulceaţa traiului“, sunt amestecaţi totodată în fel de fel de urzeli şi uneltiri, lucrează la înălţarea sau la căderea capetelor încoronate, sunt „hoinarii nepocăiţi veşnic pe drumuri, pătimaşi de curiozitate şi din ce în ce mai ahtiaţi după plăceri“, sunt „nebuni“, în acelaşi timp, de muzica lui Gluck şi Mozart, admiră mai ales pe marii aventurieri ai vremii: Neuhof, Boneval, Cantacuzen, Tarakanova, ducesa de Kingston, cavalerul d’Eon şi fireşte, pe Casanova. Însă era scris „ca cel mai frumos dintre veacuri să asfinţească în sânge“. Şi când, printre cuşmele frigiene, putea fi văzut capul doamnei de

Lamballe — prietena Mariei Antoaneta — înălţat în par, craii îşi acoperiră feţele şi pieriră pentru totdeauna.

Cel de al treilea „hagialâc“ — adevărata trezire din visare a crailor — are loc în cruda realitate a Bucureştiului balcanic contemporan cu ei. Vălul reveriilor este rupt de obicei de către Pirgu (s-a făcut caz, în unele comentarii ale romanului, de... enigmistica ezoterică a împrejurării că toate numele personajelor încep cu litera P), cel de al patrulea „crai“ (de obicei se spune că cei trei sunt patru; sau invers, că cei patru sunt... trei), cu câte un vulgar „Ia mai lăsaţi, nene, ciubucile astea, să mai vorbim şi de muieri“. Feciorul lui Sumbasacu Pirgu, ciceronele crailor, în nopţile lor de dezmăţ şi orgii prin speluncile Bucureştilor, este tot ceea ce capitala românească produce mai abject şi mai scârnav cu putinţă. Specialitatea lui erau „samsarlâcurile“, „pezevenglâcurile“ şi „giumbuşlucurile scârboase“ şi scabroase, greţoase la culme, de fiinţă umană bălăcită în mocirla cea mai infectă. Pirgu pune la cale chefuri monstre, întâlniri dintre cele mai suspecte, târguri amoroase de cea mai joasă speţă, conduce pe crai în casele de joc şi de toleranţă cele mai mizere, mai umblând însoţit şi de Poponel, un icioglan de meserie, pe care îl prezintă amicilor ca pe o raritate în materie. Ca la romantici, dar fără profunzimea fabulaţiei lor — dată fiind situarea de dincoace de zolism —, arta lui Mateiu Caragiale se bizuie pe contrastele cele mai stridente ce s-ar putea imagina, concurând într-asta pe Arghezi cel din *Flori de mucigai.* Din frumoasele, strălucitoarele visuri — mirifice incursiuni în spaţiu şi în timp, zugrăvite în cele mai splendide culori, în fraze muzicale, unduitoare, cadenţate, grele de arabescuri în aur, argint şi purpură ale cuvintelor — suntem dintr-o dată coborâţi într-un fel de bolgie a perdiţiei şi a viciului. Nu există, în întreaga proză românească, pagini ca acelea în care, cum singur spune, Mateiu Caragiale a izbutit în chip magistral să facă să se perinde prin faţa ochilor cititorului „tot ce Bucureştiul avea mai năbădăios, mai zănatec, mai teşmenit şi defăimat — jegul, lepra şi trânjii societăţii“. Acum scriitorul are senzaţia a-şi fi muiat pana în mocirlă şi în puroi, şi chiar mai rău, când, bunăoară, face portretul numitului Poponel:

„În făptura sa, care de altminteri în ceea ce priveşte drăgălăşenia nu lăsa decât de dorit, sălăşluia, mistuit de flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnici împuţite ce dau târcoale seara căzărmilor. Mai mult nu voi stărui asupră-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi şi în mocirlă, şi la această îndeletnicire nu mi-aş pângări numai pana, dar aş spurca mocirla şi chiar puroiul."

Ca într-un blestem, craii urmează pe Pirgu la Arnoteni, „adevăraţii Arnoteni", coborâtori dintr-un mare vornic Barbu Arnoteanu, deşi familia, ne încredinţează autorul, era „calpă" dincolo de Constantin Brâncoveanu. Acum pana romancierului este impulsionată de cel mai crâncen realism.Casa din strada Mihai Vodă, o dărăpănătură „deşuchiată", este o adevărată cloacă, loc de întâlnire a tuturor lepădăturilor. Maiorică, tatăl, şeful familiei, are o mutră de „maimuţoi", cu „scăfârlia scofâlcită şi smochinită de ţigan bătrân". Împreună cu consoarta-sa, Elvira, „un maldăr de carne fleşcăită", legănându-şi „sânii căzuţi şi coapsele atârnânde" dă târcoale meselor de joc, chibiţează, se bucură de atenţiile musafirilor. „Marfa" lor principală erau cele două fete, Mima şi Tita, „armăsăroaicele", pe jumătate tâmpite din naştere, pe cealaltă jumătate viţioase din pricina mediului în care crescuseră. Cea dintâi, „rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică şi haihuie", avea totuşi hazul ei, „era simpatică", şi popii, venit cu botezul, îi vine în întâmpinare în pielea goală. A doua „tembelă şi toantă", urât mirositoare, atrăgea totuşi uneori prin încheieturile „gingaş strunguite", la mâini şi la picioare, şi avea „un cap de ctitorească din veacul fanariot, cu ochi căprii şi codaţi, cu nas coroiat şi lung, cu buze subţiri şi tivite". În mod vădit, prozatorul studiază, după legile ştiute, degenerescenţa şi îşi manifestă nemulţumirea că vechile *neamuri,* căzute, nu au inteligenţa de a se stârpi „pe cale malthusiană", cum va proceda Paşadia. În casa Arnotenilor mai viază şi o copilă firavă, mută, abia observată de musafiri, un fel de monstru, şi acesta, al lipsei de eugenie, rezultat din împerecherea infamului Maiorică cu una din fiicele sale. Ereditatea este verificată prin Sultana Negoianu, mama sceleratului, hetairă a Bucureştilor de pe vremuri, acum o

bătrână căzută în demenţă senilă, ţinută de familie într-un fel de magazie, târându-se în patru labe şi urlând câineşte în nopţile cu lună. Zile fără pâine se întâmplă în casa Arnotenilor, dar fără certuri şi bătăi, păruieli crâncene de cele mai multe ori, nu, mai ales între cele două fete mai mari. Uneori Maiorică, văzând că se îngroaşă prea mult gluma, era nevoit să cheme „mpoliţia", cum zicea-el cu glasu-i fonf, câtuşi de puţin sinchisit de ochii şi urechile mahalalei.

Cea de a treia fiică a Arnotenilor, muta Ilinca, fusese ţinută până la şaisprezece ani la o rudă de la Piatra Neamţ. Nespus de frumoasă, crescută oarecum cuviincios, ea devine marfa cea nouă a lui Maiorică şi a Elvirei, samsarul care trebuia să încheie mârşavul târg cu Paşadia nefiind un alt cineva decât Gorică Pirgu. Mai tânărul şi mai romanticul Pantazi se îndrăgosti de fată şi, voind s-o smulgă din ghearele prietenului, între cei doi crai se încinge o bătaie în lege, chiar în casa „adevăraţilor Arnoteni". Păruiala este descrisă fără nici o grijă, de astă dată, la nobleţea prietenilor, cu o pană deosebit de incisivă:

„La Arnoteni, înainte de masa de prânz, la care Paşadia fusese poftit de Pantazi, din salon, unde aceştia rămaseră singuri la aperitiv, se auziră deodată răcnete, buşeli, bufneli, zgomot de lucruri răsturnate şi de sticlă ce se sparge, şi cred că se poate închipui fără caznă mutrele făcute de aceia ce alergând acolo văzură pe Paşadia şi pe Pantazi îngăibăraţi în chelfăneala cea mai deznădăjduită, trăgându-şi palme, pumni, picioare, rostogolindu-se pe jos, când unul deasupra, când celălalt".

Romanul se sfârşeşte oarecum brusc, cu senzaţia — din partea cititorilor mai avizaţi — că totuşi Mateiu Caragiale nu a tras toate consecinţele ce s-ar fi putut exploata în plan estetic. Cortina cade cam pe neaşteptate peste acest infern moral. Paşadia moare de dambla în braţele Raşelichii Nahmansohn, o curtezană cu porniri vampirice. Pantazi va pleca — după moartea Ilincăi, răpusă de scarlatină — într-o lungă, definitivă şi misterioasă călătorie fără întoarcere. Numai Gorică Pirgu, specie cu mult mai abjectă decât Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Lică Trubadurul ori Stănică Raţiu, se va ajunge: „de mai multe zeci de ori

milionar, însurat cu zestre şi, despărţit cu filodormă [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Naţiunilor şi oferind colegilor săi străini veniţi în România, cu pantahuza sau în „anchetă“, o somptuoasă şi sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal“.

Citatul din Raymond Poincaré: „Que voulez vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...“, pus ca motto la *Craii de Curtea Veche,* ar putea foarte bine figura şi pe frontispiciul operei lui Ion Luca, tatăl lui Mateiu ca de altminteri pe mai toată literatura autohtonă pe teme... balcanice, de la epoca fanariotă încoace. Şi nu numai literatura se poate aşeza sub această etichetă, ci aproape tot ce s-a făcut în domeniul politic, economic şcl. În acest prea blamat „stil“, până în zilele noastre, „balcanismul“ (în accepţia cea rea a termenului, căci există şi una bună) fiind piedica principală a „intrării“ noastre în Europa. De altfel, cum arată istoricii literari, nucleul, ori măcar punctul de plecare, accepţia dată cuvântului „crai“, se află în cronicile „întârziate“ din vremea fanariotă şi, mai în special, se poate citi într-o anecdotă publicată chiar de Ion Luca Caragiale în revista *Vatra* din 1894. Se povestesc acolo isprăvile unui „alvanit“ ori grec, pe nume Melanos sau Malamos (după *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino; tradusă în româneşte de George Sion, socrul lui Mateiu), care, la începutul secolului al XIX-lea, când cu fuga guvernului lui Mihai Şuţu, se puse în fruntea unor zurbagii, prăda curtea domnească şi se împodobi cu cuca voievodală, dedându-se, el şi ai lui, la fel de fel de blestemăţii şi orgii, şi fiind numiţi de către norod „crai“.

Talentul, mare de tot, ceea ce am numi „obiectivarea“ în ficţiune, la care l-au constrâns legile artei, tot atât de tari ca şi cele ale naturii, au făcut ca Mateiu Caragiale să se comporte nemilos cu personajele sale, exact cum făcuse şi Caragiale-tatăl, într-alt chip însă, acolo registrul comic şi satira dominând totul, în timp ce dincoace relatarea este învăluită, adesea, într-un linţoliu de melancolie şi nostalgic lirism. Îndrăznelile de limbaj în zugrăvirea obscenităţilor şi turpitudinilor capătă în anumite

momente înfăţişări aproape fantastice, menite a contrasta puternic cu cele de o poezie cu totul inedită, ieşită din comun. De unde marea originalitate a operei, caracterul ei absolut de unicat, în contextul interbelic, neegalat de nimeni până astăzi.

Greşit ar fi să privim acest roman numai prin părţile lui „frumoase“ (în înţeles... calofil), fragmentar. (De aceea am şi adoptat aici un comentariu global, vizând cât de cât completitudinea.) Casa Arnotenilor, bunăoară, nu e descrisă după metoda balzaciană, „analitică“, ci neapărat „sintetic“, poematic am spune. Ochiul, urechea, simţurile toate, inteligenţa ne sunt solicitate simultan. Fraza, de obicei aluvionară, bine cadenţată, fluidă ca un râu de mătase, înşiruirea calificativelor în grupuri ternare, pauzele după cuvintele sfârşite în vocale lungi sau în consoane dure, după caz, ca pentru tragerea respiraţiei, mai ales vocabularul, gras şi gros, împestriţat anume spre a sugera acea colcăială impură, de promiscuitate şi larvară trândăvie, punctuaţia supravegheată riguros, ca pe un portativ ce trebuie să cânte de la sine, zguduie şi vrăjeşte în acelaşi timp:

> „Deschisă vraişte oricând, oricui, casa lor, contopire de ospătărie şi de han, de tripou, de bordel şi de balamuc, era locul de întâlnire al lumii deochiaţilor timpului: jucătorii şi chefliii de meserie, dezmăţaţii, dezdrumaţii, poticniţii şi căzuţii, curăţaţii rămaşi în vânt, chinuiţii de pofta traiului fără muncă şi mai presus de putere, gata de orice ca să şi-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei făr-de-căpătâi şi cei afară din rândul oamenilor, unii foşti în puşcărie, alţii pe cale să intre; şi apoi femeile, mai respingătoare încă: bătrâne mucegăite la masa verde, somnoroase şi arţăgoase, cu mâinile tremurând pe bani şi pe cărţi, tinere dezmăritate cel puţin o dată şi de timpuriu borşite de avorturi şi boale, la pândă după vânat şi ferindu-se de chiul şi între ei şi ele, de tot felul şi schimbătoare întovărăşiri şi nade, dezbinări şi duşmănii...“

Devine astfel limpede că în descrierea *urâtului* Mateiu Caragiale nu are rival, decât poate într-unele bucăţi din pamfletele lui Arghezi, şi aici trebuie căutată originalitatea lui. Parcurgând pagina de mai sus, în gând îţi năvăleşte figura lui

Vlad Ţepeş — cel invocat de Eminescu în finalul *Scrisorii III* — singurul care ar putea să pună foc adunării mişeilor şi nebunilor din casa Arnotenilor. Însă, ca şi la Eminescu, arta subtilă a lui Mateiu Caragiale se constituie din contraste care duc la simboluri, involuntar s-ar părea, foarte ingenios calculate la o privire mai atentă. Aşa, spre exemplu, introducerea unui episod ca acela al Penei Corcoduşa — fostă, pe vremuri, amanta frumosului prinţ Serghie Leuchtenberg-Beauharnais, Făt-Frumosul ofiţerimii ruse de la 1877 — contrast de înălţare şi cădere, de strălucire şi mizerie omenească — e făcută cu o rară îndemânare poetică. Nu e de mirare deci că tocmai un poet mare, Ion Barbu, admiratorul superlativ al lui Mateiu Caragiale, închina compunerea *Domnişoara Hus* (din balcanicul său ciclu *Isarlâk)* „Surorii noastre mai mari,/ Roabe aceloraşi zodii,/ Preaturbatei Pena Corcoduşa". Ea este o „floare de maidan" — „floarea de mucigai" argheziană — prin gura căreia Paşadia şi Pantazi au revelaţia formulei „Craii de Curtea Veche", venită parcă dintr-un afund de istorie. O meditaţie a lui Pantazi, povestindu-şi viaţa, contrapunctează evenimentul, în alt loc al cărţii, şi vorbele lui răsună prelung, prevestitor: „Cu cât înainte de a-l citi pe Lucreţiu îmi dasem seama că din izvorârea voluptăţii răzbate ceva amar care se ascunde înăbuşitor în mireasma florilor". În sfârşit, Mateiu Caragiale posedă ştiinţa rară a utilizării cuvintelor şi expresiilor argotice, în contextele cele mai neaşteptate — lăsând la o parte, deocamdată, vorbirea imundă a lui Pirgu, ca facând obiectul caracterizării personajului — cu o eleganţă desăvârşită, înnobilându-le, poetizându-le: *belea, càpie, terchea-berchea, râie ciocoiască, ţingău, caiafă, baldâră, balcâză, ciacâră, matofit, aciolat, otrăvuri, rable, trezitură, răsuflătură, teşmenit, ţâfnos, dat în Paşte, teleleici, târfe, ţaţe, codoşi, ciocoi, borâtură, cocoşneţe uşarnice puţind a sărăcie, hăndrălău, scârnă, ţuicăreală, barosan, gagiu, tembelă, toantă, lătăreaţă, cu cotoare, cotoşmane, armăsăroaice, guguştiuc, pălăvatică, haihuie, păduchios, borşit, încăibăraţi* etc. Sunt cuvinte pe care le înţelegem foarte bine cu toţii. Extrem de puţini suntem însă aceia care ştim meşteşugul extraordinar al lui Mateiu Caragiale de a le coborî în pagină cu

nonşalanţa şi degajarea boierului care a descins în birtul cel mai de periferie cu putinţă, comandând chelnerului, foarte deferent, o pereche de mititei, o dată cu o cană de răvac acru şi conversând apoi dezinvolt, ţigăneşte, cu lăutarii. Ţelul urmărit de prozator şi atins cu prisosinţă — de unde imposibilitatea imitării fără pericolul căderii în epigonismul de speţă joasă — este acela al realizării contrastului dintre sublim şi grotesc, aşa cum e gândit şi visul în care ni se înfăţişează asfinţitul crailor:

„O lină cântare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne; răscumpărati prin trufie, aveam să redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurele înstemate, şi una câte una se stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimosindu-se, ţopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului...“

Mircea Eliade

MAITREYI

În 1933 Mircea Eliade s-a impus definitiv ca scriitor, îndată după întoarcerea sa din India, cu romanul *Maitreyi*. Contemporanii au fost şocaţi mai întâi de ceea ce am putea numi *exotismul erotic* al cărţii, cu totul inedit în contextul literaturii de înaltă ţinută care se producea pe atunci, atât în domeniul poeziei, cât şi în acela al prozei, prin Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, Ion Pillat etc., prin Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, Ionel Teodoreanu, cu toţii precedaţi de Mihail Sadoveanu. Ba, am zice, mai ales prin roman, literatura română dintre cele două războaie dădea semnele cele mai clare ale sincronizării cu marile literaturi europene, fenomen petrecut într-un număr de ani relativ mic.

Era oarecum în vogă, printre mulţi „proustieni“ sau „gidieni“ (un M. Sebastian, Camil Petrescu, Anton Holban şi alţii), romanul care cultiva *autenticul,* psihologicul trăit, observat pe viu, romanul-problemă, „romanul-jurnal“, „experimental“. „Trăirismul“ — cuvânt născocit ad-hoc de Şerban Cioculescu, după nemţescul *Lebensphilosophie,* când de fapt vocabulul înseamnă pur şi simplu „filozofia vieţii“ — , „experienţa“, contactul absolut cu viaţa, cu realitatea brută, ce se cerea cernută de luciditatea socratică, era predicat pe atunci de la catedră prin cel mai influent profesor al generaţiei lui Mircea Eliade, Nae Ionescu. Eliade nu va face... *literatură,* ci va consemna „experienţe trăite“, va scrie ceea ce acum se numeşte roman-eseu, în *Isabel şi apele diavolului,* în *Întoarcerea din rai, Şantier, Nuntă în cer,* cu deosebire în *Huliganii,* ca şi în multe dintre povestirile fantastice, publicate până acum, ca şi de acum încolo, de la *Domnişoara Cristina* şi *Şarpele, Secretul doctorului*

Honigberger şi *Nopţi la Serampore,* până la *Pe strada Mântuleasa, La ţigănci* etc., până la *Noaptea de Sânziene,* romanul-eseu, romanul-problemă, prin conştientizarea acută a ceea ce André Gide numea „mise en abyme“, procedeu devenit curent la mai toţi urmaşii marelui Feodor Dostoievski.

În chiar sensul „trăirist“, al experienţei de viaţă autosupravegheate cu maximum de luciditate, romanul *Maitreyi* s-a impus şi prin aspectul lui de... *jurnal sexual-erotic,* şocant chiar, la prima vedere. Între englezul Allan (alias scriitorul), un tânăr în pragul deplinei maturităţi, şi Maitreyi, fiica nubilă a inginerului Narendra Sen (care nu-i altcineva decât profesorul Dagsputa, în casa căruia studentul indianist Mircea Eliade, sosit la Calcutta, a locuit o vreme) se înfiripă o idilă. Deloc platonică însă, după concepţia europeană de pe atunci. Pentru că totul se compune din nenumărate, progresive *apropieri* epidermice, carnale, senzuale într-un grad foarte înalt, cu inevitabila, până la urmă „cădere“ în... păcat. Pură însă, spiritualizată, chiar mistică, după concepţia hinduşilor, fie aceştia, cum este cazul aici, din clasa cultă şi nobilă, suficient de anglicizată, europenizată. Curios, cumva inexplicabil, oricum insuficient motivat (însă romancierii din categoria lui Mircea Eliade nu-şi pun probleme ale motivaţiilor caracterologice), este faptul că părinţii Maitreyiei nu-şi supraveghează câtuşi de puţin fata, ba chiar încurajează cât se poate de mult apropierea dintre tineri, lăsându-i de capul lor tot timpul, chipurile adolescenta luând de la străin lecţii de limba franceză. Maitreyi este deosebit de instruită, o poetă foarte talentată, apreciată de însuşi marele Tagore (care în roman are numele de Robi Thakkur), „gurul“ ei, pe care îl iubeşte foarte mult, platonic, evident, ceea ce nu pare a fi şi reciproc. Allan se arată gelos şi e gata să vadă la celebrul poet semne ale libido-ului senilităţii, gândind, fireşte, ca un european. (Amintim că, în 1929, împreună cu Maitreyi şi profesorul Dagsputa, Mircea Eliade avusese o întrevedere cu Rabindranath Tagore, bine cunoscut în rândurile literaţilor de pe atunci din România, ţară pe care de altminteri o şi vizitase.)

Tăieturi din jurnalul ce suntem invitaţi să credem că a fost scris chiar în momentul petrecerii faptelor de către Allan-autorul sunt comentate în romanul definitivat ulterior, spre a fi încredinţaţi că fata, educată în spiritul misticii hinduse, era absolut inocentă, deşi între cei doi se va petrece... totul.

Iată un prim exemplu: *Jurnalul:*

„Noi doi singuri discutând despre virilitate; Walt Whitman, Papini şi ceilalţi. Ea a cetit puţin, dar mă ascultă. Ştiu că mă place. Mi-o spune. Mărturiseşte că s-ar da ca într-un poem de Tagore, pe o plajă, în început de furtună... Mi-a plăcut să mă închipui căsătorit cu Maitreyi. Nu pot minţi, eram fericit. Am visat-o tot timpul *cât a durat*... logodnică şi amantă...“

Nota la pasajul de mai sus, redactată la momentul definitivării romanului**:**

„Adică voiam să mă conving că nu e atât de frumoasă, îi criticam şoldurile prea mari pentru mijlocul prea subţire, inventam tot felul de scăderi fizice, crezând astfel că mi-o îndepărtez. De fapt, cum se întâmplă, tocmai aceste scăderi mi-o apropiau.“

Sau : din *Jurnal:*

„Patima creşte, delicios amestec de idilă, sexualitate, prietenie, devoţie. Când stau lângă ea pe covor, cetind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat şi mă înnebuneşte. Ştiu că şi ea este turburată.“

Nota de la momentul scrierii romanului:

„Nu e adevărat. Maitreyi n-a simţit niciodată în timpul acela.“

Din *Jurnal:*

„N**e** spunem multe despre literatură. Câteodată ghicim amândoi că ne vrem.“

Notă:

„Inexact: Maitreyi era câştigată numai de joc!, de voluptatea amăgirii, nu de ispită. Nici ea nu-şi închipuia pe atunci ceea ce poate însemna pasiunea".

Este destul de greu şi, într-un fel, de prisos să ne dăm seama câtă realitate şi câtă ficţiune conţine *jurnalul* şi, ca să zicem aşa, *jurnalul* din *jurnal,* adnotările la un text presupus mai vechi. Mai curând, cum se întâmplă cu mulţi dintre scriitorii din această categorie, inclusiv cu Camil Petrescu, jurnalul nu poate fi strict autentic. Iată, de exemplu, acest argument cules din chiar interiorul textului (din jurnalul cel dintâi): La un moment dat, Maitreyi îi dăruieşte lui Allan o floare, pe care acesta, neglijent, o aruncă pe fereastră, de îndată ce fata iese din camera lui. A doua sau a treia zi, Maitreyi îl întreabă „unde este floarea ei" şi junele, circumspect la prea neaşteptata cerinţă, află un pretext să amâne pentru moment răspunsul, spunându-i că i-o va arăta cu primul prilej, având floarea respectivă presată într-o carte ce nu-i este la îndemână. Apoi, pe furiş, culege din grădina casei o floare asemănătoare, o presează între filele unei cărţi şi presară peste ea cenuşă din pipă, spre a mima vechimea operaţiei. Când Maitreyi revine şi i se arată floarea presată în carte, surpriză: fata exclamă dezamăgită: „Asta nu-i floarea *mea*!" explicaţia venind oarecum simplu: „Floarea mea avea strecurat printre petale un fir din părul meu". Ficţiunea — „făcătură" în jurul acestui prea specios *marivaudage* (chiar cu tentă hindusă fiind el) — se vede de departe.

Dar principalul lucru este să observăm că romancierul urmăreşte — şi lucrul îi izbuteşte din plin — senzaţia puternică de *autentic,* într-asta apropiindu-se mult de Camil Petrescu, cel din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi din *Patul lui Procust,* odată cu impresia „trăirii" supravegheate, lucide. De Camil Petrescu îl apropie pe Mircea Eliade şi dispreţul faţă de „scrisul frumos", anticalofilia. Pentru amândoi important este ca literatura *să pună probleme,* nu să fie „frumoasă" în chipul obişnuit de până acum. Artă pentru artă? Amândoi par a da un răspuns negativ la o asemenea întrebare. Artă cu

tendinţă? *Depinde* de ce se înţelege prin *tendinţă* şi mai ales de *ce fel de tendinţă* punem în cărţi. Mai curând ARTA PENTRU ADEVĂR pare să-i călăuzească, ca pe toţi scriitorii de dincoace de Proust, de Thomas Mann, de Albert Camus, Malraux etc. De aceea, şi la unul, şi la celălalt eroii romanelor sunt autorii înşişi, nu doar deghizaţi, în chipul flaubertian cunoscut până acum, ci vizibili cu ochiul liber, ca să spunem aşa. De subiectivism fug însă, chiar pe temeiul realizării *autenticului.* S-ar putea spune, altfel privind problema, că ne aflăm în faţa unor scriitori care *obiectivează subiectivismul,* se studiază pe ei înşişi, în *trăirile* şi *experimentele* lor, care trăiri şi experimente (aduse de împrejurările vieţii, uneori însă şi căutate, provocate anume) sunt puse în cărţi. Dar paralela dintre Mircea Eliade şi Camil Petrescu se opreşte aici. Ca temperament, Camil Petrescu este un ardent, un scriitor din familia neoromanticilor (lui nu i-ar fi plăcut însă o asemenea caracterizare), în timp ce Mircea Eliade este un spirit supravegheat, mai... rece, calculat, am zice un „bine temperat“ (excepţie făcând de la aceasta *Noaptea de Sânziene,* unde întâlnim destule pagini „dezlănţuite“). El este mai degrabă un „constructor“ de cărţi, nu de puţine ori recurgând la „metodă“ şi felurite „hermetisme“, în direcţia a ceea ce ne-am obişnuit să numim acum „realismul fantastic“. Nu însă şi în romanul *Maitreyi* deocamdată, unde experimentul şi obsesia sexual-erotică îl poate indica şi în vecinătatea lui Gib Mihăescu, spre a mai găsi un contemporan cu care să-l putem compara.

Revenind la *Maitreyi,* vom spune din nou că originalitatea romanului stă în aducerea în literatura noastră a motivului iubirii dintre un european şi o fată exotică, inexistent încă (poate cu excepţia lui Jean Bart din romanul *Europolis,* în anume chip şi Gib Mihăescu din romanul *Rusoaica)* în literatura română. Mircea Eliade atacă tema frontal: Allan este un *intelectual* şi un... experimentator, în timp ce îndeajuns de ingenua lui parteneră simte numai ritualic erosul, strict în linia tradiţiei hinduse, a procreării, absolut deloc în direcţia senzualului plezirist, cu toate aparenţele contrarii, pe care de altminteri autorul are grijă să le înlăture în „autocomentariile“ la „jurnal“.

De aici... *poezia* — cuvântul nu este câtuşi de puţin hazardat — iubirii, cu totul inedită în acest roman, unic prin tema lui între toate celelalte romane din epocă şi chiar de mai târziu. Cu toate acestea, nepricepuţii sau pur şi simplu răuvoitorii au văzut aici prilej de... pornografie. Ba chiar, trăgându-se fel de fel de sfori din culise, cum se întâmplă la noi, în mai 1937, Ministerul Educaţiei şi Învăţământului pune în vedere Consiliului profesoral al Facultăţii de litere din Bucureşti scoaterea de la catedră a lui Mircea Eliade din motive de... imoralitate. Autorul tocmai pregătise şi tipărise excelenta ediţie din *Scrierile morale şi politice* ale lui B. P. Hasdeu, demnă de orice pană academică, deşi, se înţelege, mult blamata nuvelă *Duduca Mamuca,* inclusă aici, atrăsese, la timpul ei, grave acuzaţii de imoralitate marelui savant care îl preceda. Cam aşa s-a întâmplat şi cu romanul *Cartea nunţii* al lui G. Călinescu, apărut în acelaşi an, 1933, replica autorului la adresa denigratorilor fiind foarte promptă şi totodată îndreptăţită: era vorba doar de o... „carte a nunţii" unde romancierul se comportase asemeni botanistului care descrie actul fecundării şi nimic mai mult. Ca atare, G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent,* apărută după şapte ani, se arată îndeajuns de receptiv faţă de *Maitreyi,* unde întâlnim pagini „şoc", precum aceasta:

„Maitreyi şi-a ridicat, fără să se observe, marginea sariei (îmbrăcăminte specific indiană pentru femei, n.n.) şi eu mi-am plimbat piciorul de-a lungul pulpelor ei. Era palidă, cu buzele roşii, privindu-mă cu ochii adânciţi, înspăimântaţi, dar carnea ei mă chema, mă îmbia şi a trebuit să-mi înfig unghiile în piept ca să mă trezesc o clipă."

Sărutată, fata fecioară nu pare a răspunde şi zice: „Simt buzele ca şi cum ar fi ale unui copil. Nu mă cutremuri." Europeanul gidian, căutător de senzaţii şi senzualităţi încă necunoscute — un fel de „paradisuri artificiale" şi acestea — înţelege cu dificultate ritualul erotic asiat. S-a uitat acum, pesemne, *naturaleţea* cu care, pe timpul celor dintâi exploratori (deloc fiind aceia nişte prea rafinaţi experimentatori gidieni ai erosului), filipinezele de altădată se dăruiau marinarilor albi.

(Sau poate n-a existat ochiul ascuţit al cronicarului care să ne fi transmis exact cum stăteau lucrurile? Nu credem! Pentru că înseşi filipinezele de azi, europenizate mai repede decât hindusele, s-au îndepărtat de natură.)

Experimentator, un „ştiinţific“ — poate chiar unul dintre cei ironizaţi cu atâta vervă de profesorul lui Mircea Eliade, Nae Ionescu —, Allan este un intelectual foarte lucid. Şi — altă cale de întoarcere către natura „inconştientă“ neexistând pentru el — *trăieşte* intens întreaga poezie a erosului celui veşnic, de nebiruit. Iată unele pasaje, neegalate de nimeni până azi prin acurateţea şi adâncimea observaţiei, cu păstrarea exactă a măsurii, a limitei dincolo de care trivialitatea pândeşte pe orice scriitor inabil. Se cere un anume rafinament, o *cultură literară* şi o educaţie în acest sens a cititorului spre a discerne între literatura pornografică de proastă calitate (de care este plină acum piaţa cărţii) şi o pagină superioară ca următoarea:

„Îi luai braţul şi-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braţ de femeie acela. Căpătase o transparenţă şi o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată, şi întreaga voinţă de victorie alături. Trăia prin sine, nu mai aparţinea fetei care îl întinsese pe jăratec ca să-şi încerce dragostea. Îl ţineam în mâinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cu care palpita şi de ciudăţenia faptului care trebuia să urmeze. Începui să-l strâng, sigur fiind că îmbrăţişez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mângâi, de ea toată mă bucur. Simţeam că se apleacă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam faţa mereu mai palidă, ochii tot mai aprinşi, voinţa tot mai rătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea braţului gol, o chemam pe ea. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre ea, toată. Şi o ghicii atunci cum se clatină, se reazimă mereu tot mai mult de mine, până ce şi-a încolăcit şi celălalt braţ de umerii mei, şi a început să mă strângă, lăcrămând fără suflare.“

Sau:

„Când i-am mângâiat întâia oară sânii cu o mână sinceră şi înfometată, s-a adunat într-un singur fior îngheţat. S-a destins apoi şi şi-a descheiat pieptul, cu tot ce mai rămăsese spaimă şi voluptate în

priviri. Mi s-a dat înnebunită şi înfricoşată, aşteptând parcă un trăsnet să se năruie pe amândoi. Niciodată n-am văzut sâni mai frumoşi la nici o statuie din lume, căci paloarea aceasta întunecată a trupului Maitreyiei se îmbujora sub cea dintâi dezvelire, şi frumuseţea perfectă, de sculptură, a bustului se luminase aşteptându-mă."

De notat neapărat că „experimentatorul" şi observatorul manifestărilor pe viu a erosului este prezent pe tot parcursul „trăirilor" în exact sensul ideii „moderne", cum că plăcerea se amplifică şi se obţine la cota maximă numai sub regimul lucidităţii totale. S-ar pune deci întrebarea (mai ales *acum,* când lumea e plină de bestialităţi sexuale) de ar fi, în şcoală aflându-ne, să descoperim în romanul *Maitreyi* şi un sens educativ mai înalt: este oare aceasta — plăcerea obţinută prin luciditate intelectuală — un semn al deosebirii *omului* de *animal?* Şi, mutatis mutandis, al deosebirii dintre insul rafinat prin cultură şi educaţie de bruta analfabetă crescută pe maidane? Este o întrebare pe care cititorii avertizaţi ai romanului lui Mircea Eliade s-ar putea să şi-o pună, situându-se un moment pe teren etic. Ea ţine de domeniul moralei practice, incompatibilă de la un punct încolo cu autonomia esteticului, la mijloc venind, toţi scriitorii mari „artişti" ai domeniului, de la Boccaccio până la Creangă al nostru. Eliade este, în plus, în scrisul său, „filozoful" şi „eseistul", romancierul cu fibra „modernă". Nici de la el nu putem smulge un răspuns afirmativ categoric la o asemenea întrebare, cu totul delicată, cerând convocarea marilor moralişti, printre ei, dacă se poate, să nu lipsească „pesimiştii" din categoria lui Emil Cioran. Cert este că — la modul hindus cunoscut — romancierul filozof caută a descoperi spiritul pur, ascuns de senzualităţile carnale, chiar în dorinţele cele mai ascuţite ce se pot imagina:

„Dar la plecare a avut o criză şi şi-a pierdut cunoştinţa. Nu ştiam cum să mi-o explic: întunericul (fuseseră la cinematograf, n. n.) sau spasm sexual datorat apropierii mele? Ştiu că e neînchipuit de senzuală, deşi pură ca o sfântă."

Într-un fel, în *Maitreyi* găsim şi *modul* erotic-sexual al epocii, al generaţiei lui Mircea Eliade şi Gib Mihăescu, cartea fiind, în fond, adresată alor noştri. Observând, „arătând“, autorul face şi consideraţii directe, precum: „De fapt, acesta este miracolul femeii indiene (verificat şi de confesiunile prietenilor bengalezi): o fecioară care ajunge amantă perfectă în cea dintâi noapte“. Se văd astfel limpede, aici, insistenţele tânărului încă scriitor (ulterior va şti să se „acopere“) în a pune în faţa compatrioţilor săi tot lucruri palpitante, mai ales că, să nu uităm, era tocmai în momentul pregătirii şi susţinerii tezei de doctorat, intitulată *Problema răului în filozofia indiană.* Iată, în acest sens, încă o însemnare din prodigiosul *Jurnal:*

„Aproape am sărutat-o astăzi după-amiază, singuri noi doi în odaie. Am făcut eforturi ca să n-o îmbrăţişez, într-atât de excitată era şi de înnebunit eu. Mai mult n-a vrut. Mi-e teamă, mi-e spaimă de mine.“

Şi, în *Notă,* la momentul redactării romanului:

„Maitreyi n-a fost o clipă „excitată“, cum credeam eu. O turbura numai atitudinea mea. Ea voia să se joace, iar eu ajunsesem mult mai departe.“

În fond, dacă trecem peste „specific“, peste cadrul geografic şi etnografic, religios şi de cultură în general, cam toate fetele nubile se comportă astfel, ba uneori şi femeile mature, cele nepervertite, se înţelege. Freudismul epocii pluteşte în subtextul romanului. Maitreyi, fata indiană, avusese până acum un mod specific, local, de a iubi, ritualurile şi „naivităţile“ care-i acopereau senzualităţile fiind dintre cele mai stranii pentru un om alb, *poetice* însă, prin apropierea lor de... natură. Copilă fiind, iubise „suprafiresc“ un... pom, mai înainte de a-l fi cunoscut pe Allan şi a fi simţit acest „suprafiresc“ prin intermediul atingerilor epidermice. Noaptea, fugea uneori din odaie, goală, şi se urca în „pomul ei“, îl îmbrăţişa plângând şi stătea acolo, „sus, între frunze, până se făcea ziuă şi începea să tremure“.

„Atingerile“ de corpul iubitulul aveau ceva din acel „suprafiresc“... panteistic: „Am simţit şi am verificat această minune umană: contactul cu suprafirescul, prin atingere, prin ochi, prin carne“. Partenerul o ascultă, o observă şi abia presimte cât de *complicat* este sufletul hindus, şi cât de „simpli, naivi şi clari sântem noi, civilizatorii“. (Ne aflăm, s-ar zice, la o răsturnare de situaţie, faţă de epoca lui Voltaire: nu străinii exotici sunt „naivii“, „candizii“, ci noi, europenii, care ne socotim greşit mai evoluaţi decât reprezentanţii culturilor străvechi, arhaice.) Curios lucru: iubind-o acum pe Maitreyi, sincer, Allan devine gelos pe „pomul“ iubit de fată în copilărie, nu mai puţin gelos fiind şi pe Tagore (Robi Takkur), „gurul“ ei, cu care fata întreţinea relaţii îndeajuns de echivoce, credea el. „Tuşele“ epidermice, iubirea prin atingerea din ce în ce mai strânsă a corpurilor celor doi, lăsaţi parcă intenţionat prea multă vreme singuri de către părinţi, continuă ascendent, până la punctul firesc culminant.

Vraja erotică, poezia iubirii fetei exotice, odată cu toate ritualurile orientale şi indiene în speţă, vin să confirme că dragostea este aceeaşi oriunde şi oricând. Aceleaşi sunt şi obstacolele care stau în calea îndrăgostiţilor, prejudecăţile celor din jur. Diferă doar „formele“ în care acestea se manifestă. Părinţii Maitreyiei, care îl iubeau foarte mult pe Allan, voind chiar să-l înfieze, şi care îl lăsau atât de mult în preajma fiicei lor — spre a-şi forma sentimente „frăţeşti“, spun ei — se alarmează la culme când descoperă adevărul şi-i despart în chipul cel mai brutal cu putinţă. Junele caută *uitarea,* în felul banal binecunoscut: în alcool, în braţele unor femei *libere,* dacă nu şi libertine. Nu se mai recunoaşte şi nu mai este recunoscut şi înţeles, în această excentrică pasiune, de ceilalţi prieteni şi colegi europeni din India. În cele din urmă, îşi cere tansferul din ţara devenită pentru el nefastă şi „fuge“ la Singapore. La rându-i, Maitreyi, rătăcită, dezorientată, bulversată şi ea, nemaiştiind ce să facă — voind, poate, să se răzbune pe o soartă ingrată — rămâne însărcinată într-un chip cu totul stupid — află Allan de la un nepot al ei, pe care îl întâlneşte întâmplător — dându-se

unui vânzător de fructe, un ins oarecare cu totul insignifiant. Nu este prea clar, totuşi, de ce a făcut-o. În orice caz, ceea ce în mod obişnuit numim „barierele sociale“, de castă, de religie etc., prejudecăţile în fine, ies la iveală şi în această lume *veche,* mai fioroase chiar decât la „civilizaţii“ europeni. Maitreyi s-ar fi făcut vinovată de ruşinea familiei, într-un mod cu totul nepermis la nobilii indieni. De ar fi fost posibilă, căsătoria cu Allan ar fi atras după sine izgonirea din castă a tuturor celor din familia Narendra Sen, cu pierderea chiar şi a numelui. Azi interdicţia unor asemenea mezalianţe pare absurdă şi Allan însuşi pare a raţiona astfel, scriitorul neinsistând însă, cum am mai spus, în direcţia criticii moravurilor. Scopul îi este radiografierea erosului în sine, romanul sfârşindu-se din această pricină într-un mod cam inconcludent, oricum „imperfect“ sub raport compoziţional. Eroul este convins că Maitreyi a făcut gestul de a se da altuia din „răzbunare“ şi, totodată, din... „iubire“ pentru el, aşa cum însuşi procedase, la rându-i, întreţinând relaţii cu alte femei. Mai spera că mama Maitreyiei, doamna Sen, nu s-ar opune prea mult faţă de o eventuală, totuşi, căsătorie (femeile sunt mai înţelegătoare la acest capitol decât bărbaţii). Dorea din tot sufletul să fie tatăl unui copil pe care iubita îl făcuse cu *altcineva,* însă din prea mare dragoste pentru el. Raţionând în acest fel, i se părea că este, în fond, chiar copilul lui. Tatăl însă, inginerul Narendra, este absolut intransigent, cum se vede dintr-o prea crudă scrisoare adresată prezumtivului ginere, lucrurile rămânând într-atât.

Se înţelege, pentru sublinierea cât mai puternică a ideii cărţii, autorul vine în câteva rânduri cu descrierea cadrului natural al Indiei, cu multă parcimonie totuşi: strictul necesar creării atmosferei. La ceea ce am numit tenta „panteistică“ a iubirii Maitreyiei pentru un pom, când era numai o fetiţă, cu totul neştiutoare în ale erosului, presimţindu-l cu totul vag numai, se adaugă atracţia ei, iarăşi destul de nelămurită, pentru Tagore (Robi Thakkur), pentru marea lui poezie (ea însăşi fiind poetă de oarecare notorietate) şi pentru personalitatea lui fascinantă. Vin în fine câteva tablouri de natură exotică, luate din

împrejurimile Calcuttei, la locul numit „Lacuri“, în plină luxurianţă vegetală. Rămaşi singuri, îndrăgostiţii îşi jură credinţă eternă, ca în toate împrejurările similare cunoscute din scrierile romantice de la Chateaubriand încoace. Punându-şi inelul de logodnă în deget şi sprijinindu-şi pumnii în iarbă, Maitreyi pronunţă un jurământ-poem impresionant, spontan şi ritualic în acelaşi timp, închinat iubirii omeneşti dintotdeauna şi de oriunde:

„Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia îi voi aştepta eu venirea; şi cum îţi sânt ţie razele soarelui, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minţi, maica mea. Dacă mă simţi aproape, cum te simt eu acum şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-ma să-l iubesc întotdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viaţă şi rod şi de joc să-i dau. Să fie viaţa noastră ca bucuria ierburilor ce cresc în tine. Să fie îmbrăţişarea noastră ca cea dintâi zi a musonului. Ploaie să fie sărutul nostru...“

Am reprodus *jurământul-poem* — cum l-am mai numit — al Maitreyiei şi pentru ca să se vadă că Mircea Eliade poate să scrie şi „frumos“, când voieşte, când consideră că o cere contextul. Ritmare poematică, amintind categoric de biblica, mereu proaspăta *Cântare a cântărilor,* e studiată cu atenţie şi trădează sursele de inspiraţie ale etnografului şi folcloristului. Le-am sugerat şi pentru a se putea constata, din nou, *poezia erosului,* care contrabalansează cu prisosinţă, înnobilându-le absolut, pasajele prea grele de senzualitate din carte, considerate de unii pudibonzi (falşi ori sinceri, lucrul nu mai are importanţă) drept pornografice. Jurământul-poem se produce imediat înaintea nopţii în care Maitreyi va veni în odaia lui Allan şi i se va dărui total. Pasajul e gândit şi construit ca un alt punct de vârf, fierbinte, şocant, al naraţiunii-jurnal, din nou în sensul transcenderii erosului în spirit pur, pentru că se sfârşeşte aşa:

„Nu mai era sete trupească aceea, ci sete de mine tot; ar fi vrut să treacă în mine toată, *aşa cum trecuse sufletul ei* (s.n.). Nu-mi amintesc nimic apoi, căci am cunoscut-o fără să ştiu, fără memorie.“

Acum iubirea se produce fără cea mai mică urmă de pudoare, absolut firesc, noapte de noapte, ca un fenomen din natură, cu numai infime semne convenţionale omeneşti:

„Dacă nu s-ar fi temut să fie auzită, ar fi cântat după fiecare îmbrăţişare, ar fi strigat de durere şi de bucurie în clipa unirii, ar fi dansat prin odaie, cu paşii ei moi şi inumani. Descoperise gesturi de amantă care mă umileau. Eu, care credeam că experienţa mea anterioară...“

Mircea Eliade a scris acest roman la vârsta de numai 24—25 de ani, o vârstă uşor sub aceea a eroului „jurnalului“ din carte. Am încercat să demonstrăm că „jurnalul“ este de fapt o ficţiune (chiar dacă va fi având la origine niscaiva note luate pe loc), dacă nu în *fondul,* măcar în *forma* în care ne este prezentat. Dar tocmai această *formă* contează, devine esenţa artistică şi filozofică a operei, cu totul remarcabilă, unicat în contextul literaturii române interbelice, în domeniul romanului mal ales, din atâtea puncte de vedere magistral realizat, la nivelul european de atunci, neîntrecut de nimeni, după atâta *cantitate* de proză romanescă scrisă în cea de-a doua jumătate a secolului.

În altă ordine de idei, romanul lui Mircea Eliade este o capodoperă a prozei noastre prin extraordinara lui *conciziune.* (Acum, după producerea atâtor romane, foarte „lungi“, unele, în deceniile 7—8, lucrul este de domeniul evidenţei.) Pe mai puţin de 150 de pagini de format mic, cu şiruri bine rarefiate, tânărul Mircea Eliade este incomparabil mai atractiv, mai concentrat, *arată* mult mai pregnant şi povesteşte incomparabil mai fluent, *mai iute* decât în *Pe strada Mântuleasa* ori *În curte la Dionis,* spre exemplu, opere de maturitate deplină totuşi, scrise cu multă ştiinţă, răbdare şi rafinament; pentru care, se înţelege, este nevoie de lectori pe măsură.

Maitreyi rămâne cartea cea mai *frumoasă* a lui Mircea Eliade, ca şi romanul ultim, *Noaptea de Sânziene.* Şi cea dintâi, şi cea din urmă conţin un nu s-ar putea spune exact ce aer de „mirare“, de juvenilă „stângăcie“ şi indicibil romantism izvorât din

adâncurile conştiinţei autorului, rod al mărturisirilor foarte directe şi de aceea nelămurite deplin: în amândouă aceste cărţi — mai mult ca în toate celelalte — *beletristul* Mircea Eliade precumpăneşte asupra *filozofului.*

Caz cu totul neobişnuit în istoria literaturilor, poate chiar unic, eroina romanului, Maitreyi Devi, fiica profesorului Surendranath Dagsupta, vine în replică, după aproape o jumătate de secol, cu romanul *Dragostea nu moare,* scris în bengali şi tradus în engleză în 1976: *It does not die,* apărut la Calcutta. Versiunea românească aparţine lui Ştefan Dimitriu şi Theodor Handoca, postfaţă de Mircea Handoca, Editura Românul, 1992, purtând ca dedicaţie-moto cuvintele lui Mircea Eliade de la prima ediţie (din 1933) a romanului său: „Îţi mai aminteşti de mine, Maitreyi? Şi dacă da, ai putut să mă ierţi?“

Romanul-„replică“ al eroinei vine ca un „corectiv“-reproş la cartea lui Mircea Eliade, determinat însă, fără îndoială, şi de faima mondială de care se bucura în deceniul al optulea filozoful. Scrierea se deosebeşte fundamental de *Maitreyi,* cât priveşte *stilul* (luând cuvântul în accepţia lui largă). În timp ce *Maitreyi,* cum arătam, este scris sub forma unui *jurnal* în *jurnal,* bazat adică pe nişte note luate concomitent cu petrecerea faptelor (sau „mimând“, în orice caz, această concomitenţă), comentate ceva mai târziu, urmărind să creeze în mintea cititorului o puternică impresie în sensul „trăirii“, a *autenticului, Dragostea nu moare* este scris *din amintire,* nu fără, se înţelege, influenţa exercitată asupra noii scrieri de „geamăna“ ei mai veche cu 45 de ani. De unde o serie de „subiectivisme“, dacă nu şi reale, în orice caz lăsând pe cititor să creadă că autoarea face şi un fel de pledoarie „pro domo“. O pledoarie a unei femei ajunse la vârsta respectabilă de şaizeci de ani — ce-i drept, dând semne de o cultură aleasă — soţie, mamă şi bunică de familie, tipică pentru burghezia indiană, bine europenizată, de după cel de-al doilea razboi. Pe Mircea (în noua carte Mircea Euclid) Amrita Maitreyi l-a iubit, conştient sau subconştient, toată viaţa sa, măcar că a avut o căsnicie fericită, familie, copii, un soţ foarte cumsecade etc. Însă tânărul de altădată, „sahibul“, n-ar fi avut dreptul să o prezinte „goală“, să facă literatură... pornografică, spunând mai

mult decât se întâmplase, chipurile, în 1930, între fata indiană de 16 ani şi tânărul european de 23 de ani.

„Acum trebuie să mă răfuiesc cu Mircea. De ce nu ai scris adevărul, Mircea? Numai adevărul nu era de ajuns? Ai scris pentru bani? Da, pentru asta ai făcut-o — acesta este specificul Occidentului, unde cărţile se vând pentru voluptate, nu pentru dragoste. Sunt gata să accept adevărul, dar de ce să duc povara unei minciuni? [...] Cum ai putut să mă arăţi lumii goală — cartea ta a fost tipărită în 20 de ediţii — , aceasta este dragoste?“

Sergui Sebastian (în realitate Sergiu Al. George, care făcea o vizită la Calcutta în 1972 şi o întâlnea pe Maitreyi, punând-o în cunoştinţă de cauză cu modul cum apărea în romanul lui Eliade din 1933) căuta, în numele a ceea ce numim „dreptul la ficţiune“ al artistului, să-l apere pe autor, timp în care femeia pare neînduplecată:

„— Ce minciuni neruşinate a scris prietenul tău! Iar tu, Sergui, îl mai şi lauzi!

— El nu-mi este prieten, ci este guru al meu. Eu nu sunt egalul lui.

— Straşnic guru ţi-ai ales! Numai din vina lui s-a petrecut totul, iar el s-a răzbunat pe mine şi m-a făcut de ocară.

— Nici nu-ţi închipui cât de mult a suferit! El n-a făcut altceva decât să încerce să scape, refugiindu-se în fantezie.

— Nici una din aceste explicaţii nu-mi e de ajuns ca să-l pot ierta, Sergui. Nu mi-a dat nimic în viaţă, n-a făcut decât să reverse ofense asupra mea [...] Spune-mi, de ce a trebuit să scrie asemenea minciuni? A făcut-o pentru bani? De ce mi-a folosit prenumele? E o calomnie...“

Şi în alt loc, reacţia povestitoarei la ştirea că Mircea Eliade (Euclid) fusese acuzat de pornografie:

„Engleza mea era săracă, nu am ştiut ce înseamnă cuvântul pornografie. Am ştiut numai că nu poate fi ceva de bine, de vreme ce putea trimite un scriitor la închisoare (ceea ce, ştim bine, nu s-a întâmplat, n n.). Nici nu am vrut să-i cer desluşiri tatei. M-am depărtat în tăcere. Am rămas uluită, căutând explicaţia cuvântului în dicţionar; ce urât, ce

pervers; oare cartea pe care mi-o dedicase era de acelaşi fel? De ce ar fi trebuit el să facă un asemenea lucru? Ce nevoie era să-mi dedice o carte şi să-mi ceară iertare? mă întrebam. Nu simţeam nici o curiozitate cu privire la carte, inima mi se strângea de dezgust. Tremuram la gândul că fusesem cândva atât de legată de un asemenea ticălos...“ etc.

Şi totuşi cam toate episoadele din *Maitreyi* sunt reamintite în *Dragostea nu moare:* traiul studentului Mircea Eliade în casa profesorului Dagsupta, relaţiile lui cu membrii familiei, vizita, împreună cu Dagsupta şi Maitreyi, făcută lui Rabindranath Tagore, ba chiar şi multe dintre momentele iubirii dintre cei doi sunt descrise aproximativ la fel (îmbrăţişările voluptuoase, sărutul, atingerea picioarelor pe sub masă etc.). În câteva rânduri, prima dată la vreo 40 de ani, călătorind în Europa, cu soţul ei, Maitreyi (în roman Amrita) încearcă să-l revadă pe Mircea Eliade (Euclid în roman). Acesta însă se eschivează de fiecare dată. Însuşi filozoful şi scriitorul confirmă cele spuse de Maitreyi în romanul ei, reproducând în *Memorii* un fragment din scrisoarea pe care i-o adresa la un moment dat, din Paris:

„Maitreyi Devi, daughter of S. N. Dagsupta
I do not know you want to meet us or will consider it a waste of time— and I am also afraid whether you are the same Eliade who was us in Calcutta or not [...]. I really want to see you very much — 23 years have passed. I have two children, my husband is a Doctor in Chemistry...“

(Am reprodus fragmentul din scrisoare după *Memorii,* unde a fost publicat cu trunchierile pe care le-am respectat întocmai; vezi ediţia românească îngrijită de Mircea Handoca.)

Romanul *Dragostea nu moare,* foarte... romanţios, nu are altă valoare decât aceea de document, interesant cât priveşte urmărirea procesului creativ al scriitorului român şi, totodată, un argument în plus că „jurnalul“ este numai o „metodă“ în realizarea ficţiunii literare. Nu mai puţin, cartea se bucură de senzaţie în masa largă a cititorilor. Este scris deosebit de cursiv,

cu multe pagini atrăgatoare, aducând mult specific al locului, descrieri de natură exotică abundente, prezentare de obiceiuri hinduse etc. Revelator este apoi faptul că aflăm chiar din condeiul Maitreyiei (de va fi fost al ei...) că prea severul, prea „moralul“ ei tată — cauza dramaticei despărţiri a celor doi tineri de altădată — marele filozof şi sanscritolog, care ţinea grozav la tradiţiile hinduse, a... păcătuit exact ca mulţi dintre europenii noştri. Cuprins şi el de ceea ce francezii numesc „le démon du midi“ (femeia tânără ce-şi face apariţia în viaţa bărbatului pe la 45—50 de ani, stricând căsnicii temeinice), „se încurcă“ cu o doctorandă de-a sa, părăsindu-şi nevasta şi copiii.

„Document“ fiind, scris în binecunoscuta tradiţie realistă, romanul Maitreyiei Devi are o a patra parte, cea finală, puţintel cam... fantastică, în orice caz *imaginată*. Eroina, Amrita-Maitreyi, este înfăţişată ca o bătrână de peste 60 de ani, care îl vizitează pe Mircea Eliade (Euclid) în cabinetul său de lucru de la Chicago, acum bătrân şi el, fireşte, fără nici un fir de păr pe cap, slab, cam gârbovit, vorbind întors cu spatele, afundat cum este între vrafurile lui de cărţi, ghicind totuşi cine a venit şă-l vadă, abia răspunzând, absent mai mult, monosilabic, la întrebările care i se pun. Este partea cea mai „romanţioasă“, prea puţin explicită, a romanului *Dragostea nu moare*.

Am putea să ne îndoim de paternitatea Maitreyiei Devi asupra acestei cărţi, lipsiţi fiind de informaţii relative la activitatea literară a autoarei, luată în întregul ei. Romanul, chiar aşa, în traducere, pare să fie opera unui profesionist al condeiului, care putea primi o comandă în acest sens. Mai ales că, la un moment dat, dăm peste o pagină unde Mircea Eliade (Euclid) este denunţat a fi cochetat cu fascismul... Amrita-Maitreyi află de la o prietenă româncă, o oarecare Vera, că Mircea a... murit: „Când a murit? — Oh, nu, nu a murit. A murit din punctul nostru de vedere. A trecut la fascişti.../ — La fascişti? am scâncit eu, de parcă l-aş fi văzut lângă noi, cu o mustaţă în formă de fluturaş, ca Hitler, deschizând uşa camerei de gazare...“ Acest pasaj, îndeajuns de insolit în cuprinsul romanului, distonant cumva, prea asemănător cu o delaţiune, ar putea fi semnul

unei „bine orchestrate“ ingerinţe, venită din anume cercuri politice care ar fi însărcinat pe un mercenar al condeiului să compromită pe savant şi pe scriitor, ştiute fiind anume relaţii — din prima tinereţe şi cu totul platonice — ale lui Eliade, cu mişcarea legionară, de care s-a dezis mai târziu.

LA ŢIGĂNCI

Cea de-a doua operă asupra căreia ne propunem să disertăm în expunerea de faţă este nuvela fantastică *La tigănci,* publicată în 1959, „un giuvaer al literaturii lui Mircea Eliade“, cum cu dreptate spune criticul D. Micu (vezi *Introducere* la *Maitreyi, Nuntă în cer,* E.P.L., 1960). Este una dintre cele mai caracteristice compuneri pentru cea de-a doua parte a carierei beletristice a autorului, în sensul „infiltraţiei“ cu totul insistente a filozoficului în ficţiunea artistică, a ezotericului şi ermetismului, a „tezei“ ce se cere demonstrată, cu nuanţările şi ambiguităţile permise în acest domeniu. Nuvela se bucură de o construcţie compoziţională ingenioasă, de un echilibru aproape perfect, spre deosebire de altele scrise în aceeaşi perioadă, ca *Pe strada Mântuleasa,* bunăoară. Ideea este aceea a abolirii timpului istoric, nu însă prin procedeul cunoscut, utilizat de Eminescu în *Sărmanul Dionis,* recurgerea la categoriile schopenhaueriene-kantiene ale timpului şi ale spaţiului, ci prin cele ale „realismului fantastic“, practicat de noii prozatori sud-americani; la noi, după Mircea Eliade, de către D. R. Popescu, G. Bălăiţă şi de alţii, într-un chip mai aparte şi de Ştefan Bănulescu, până la saturaţie uneori.

Intrând în „bordeiul“ ţigăncilor, profesorul Gavrilescu, eroul nuvelei, păşeşte în afara timpului curent, obişnuit. „Fetele“ (a se traduce cu fr. *„filles“)* sunt în număr de trei: o ţigancă, o evreică şi o grecoaică. Suntem în Bucureştiul de altădată, însă o descripţie pozitivă precizată foarte exact nu aflăm, vagul temporal fiind cu totul necesar în cazul de faţă. Bucureştiul ţigănit şi fanariotizat, poate, semn acesta al specificului local, este notat ca în treacăt, în contururi uşor ceţoase. Pentru că, se înţelege, povestea nu urmăreşte „tipologii“, balzacianismul bine

ştiut, şi nici „experimentul“, „autenticul“, „trăirea“, ca în scrierile de tinereţe ale lui Eliade, ca în romanul *Maitreyi,* ci, hermetică şi ezoterică fiind, „tezistă“ (în alt înţeles decât cel vechi dat de Gherea acestui cuvânt), ea caută să demonstreze posibilitatea trecerii din *real* în *fantastic* şi viceversa. Fantasticul este luat aici ca *lumea de dincolo,* lumea esenţelor platoniciene eterne. Acum se poate spune că *ireală,* inexistentă, trecătoare este *aparenţa,* viaţa obişnuită, perisabilă, faţă de cea fantastică, de vis, care este eternă.

Profesorul Gavrilescu, personajul principal şi, s-ar putea spune, singurul personaj al nuvelei, este pus, în trei rânduri, *să ghicească* care este *ţiganca,* între cele trei „fete“, insul dând greş de fiecare dată. (Se pune întrebarea: este oare acesta semnul că Gavrilescu, neghicind care dintre ele e ţiganca, nu era încă pregătit să acceadă în această „lume de dincolo“?) Când, după un timp absolut imposibil de perceput (pentru că nu e vorba de „timpul curent“, de toate zilele) personajul *iese* din magicul bordei al ţigăncilor — fără însă deloc ştirea şi voinţa protagonistului (cum nu se întâmpla cu personajul lui Eminescu din *Sărmanul Dionis,* unde Timpul se afla sub controlul omului) — aflăm că *timpul istoric,* al Bucureştiului de toate zilele, s-a derulat îndeajuns: banii pe care Gavrilescu îi scoate din portofel ca să plătească tramvaiul „nu mai umblă“ de vreo câţiva ani buni; doamna Voitinovici din Strada Preoteselor — din casa căreia plecase numai de două-trei ore, crede el — se mutase de multă vreme în provincie, îndată după măritişul nepoatei Otilia, căreia profesorul îi dădea lecţii de pian; în sfârşit, omul nu-şi mai găseşte domiciliul, ocupat acum, după 12 ani, de alţi locatari, nevastă-sa, Elsa, vânzând totul şi plecând în Germania, la familia ei, când, după toate cercetările întreprinse, ajunsese la încheierea că soţul ei dispăruse definitiv.

O posibilă interpretare ar fi aceea că profesorul de pian Gavrilescu este incapabil a se integra în realitatea comună, prozaică. El este un „visător“, aspirând *(inconştient* până la un punct înaintat) spre locul său preferat, Olimpul, Paradisul etc. — destul de... derizoriu aici, în cazul lui — bucureşteneşte numit

La ţigănci. Cele trei „fete“ ar simboliza, după D. Micu şi Eugen Simion, dar şi după alţi comentatori, cele trei Parce care ne veghează Destinul. Dar se poate, angajându-ne pe pantele alunecoase ale mitologiei — şi bine ştiind că autorul consimte la plurivalenţa semnificaţiilor (altfel s-ar fi mulţumit cu logica mai strânsă a unui eseu filosofic) — ca cele trei locatare ale „bordeiului“ * să fie şi cele *Trei graţii: Aglae,* cea mai tânără şi mai frumoasă din toate, încununată cu iederă, *Thalia,* muza Comediei şi a Idilei, şi *Euphrosina,* de vreme ce aceste divinităţi reprezintă tot ce poate fi mai seducător în materie de frumuseţe, plăcere şi fericire.

S-ar putea foarte bine, câmpul simbolisticii apărându-ne larg deschis — dacă ne situăm, pentru un moment, pe tărâmul mai sumbru al existenţialismului — să fie vorba de *Moire,* de *Clotho* (cea care ne veghează naşterea, ţinând începutul firului vieţii), de *Lachesis* (cea care îl desfăşoară) şi teribila *Atropos* (care îl taie)...

Dar dacă Gavrilescu nu este în stare să ghicească *ţiganca* — cu toate că, în anume fel, privindu-le pe toate trei, o vede bine pe cea cu părul şi ochii negri, cu pielea brună, lucioasă — el descoperă în Paradisul numit „La ţigănci“ — în lumea de dincolo, lumea esenţelor, ideală şi veşnică, mult visată, spre care aspirăm continuu ca după o fata morgana** de neatins — pierduta lui vârstă de aur a tinereţii şi dragostea lui dintâi, pe

---

* *Bordei,* locuinţă sărăcăcioasă, vremelnică, cuvânt cu etimologie obscură; poate proveni din substratul străvechi traco-getic, dacă avem în vedere rădăcina *bor,* cu sensul de „gaură“ (în pământ), de unde moldovenescul „bortă“; consună, de altminteri, şi cu fr. *bordel* (în cazul nuvelei *La ţigănci* „consună“ şi semantic cu acest cuvânt franţuzesc, de asemeni cu etimologie nesigură, presupus a veni din „francona“ străveche, ce nu este exclus a se fi înrudit cu traco-getica).

În spaţiul românesc, de mahala-periferie bucureşteană, interesează aici şi o serie de cântece folclorice presărate cu... ţigănisme, precum: „Banii mei, banii mei,/ La Mariţa, la *bordei,*/ S-a ales *bules* de ei...“ (unde *bules* este un ţigănism foarte expresiv, de netradus într-un context decent precum acesta).

** *Fata morgana* (aici, figurat) — apariţie iluzorie, înşelătoare, trecătoare.

Hildegard, cu care ar fi voit cândva să-şi unească destinul. N-a făcut-o dintr-o întâmplare pură şi simplă. Viaţa ne este aleatorie, orbecăim în ea ca într-un labirint. O întâlnise pe Elsa tocmai când Hildegard era plecată în vilegiatură, probabil, cu familia, la Königsberg; „visătorul“ s-a lăsat pradă unui moment de slăbiciune, nu a ştiut *să aleagă* sau nu a fost în stare s-o facă; abia acum, aflându-se „La ţigănci“, pare a întrezări ceva:

„— Acum ştiu — repetă el de mai multe ori în şoaptă. Era tot aşa ca acum, într-o vară. Hildegard plecase cu familia ei la Königsberg. Era teribil de cald. Locuiam în Charlottenburg şi ieşisem să mă plimb pe sub arbori. Erau arbori înalţi, bătrâni, cu umbră deasă. Şi era pustiu. Era prea cald. Nu îndrăznea nimeni să iasă din casă. Şi acolo, sub arbori, am zărit o fată tânără, care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini. Şi m-am mirat mult, căci îşi scosese pantofii şi-şi rezema picioarele pe o mică valiză, aşezată înaintea ei, pe pietriş... „Gavrilescule, mi-am spus, iată o fiinţă nefericită“. De unde să bănuiesc eu...“

Impresia locală, de provizorat şi calabalâc balcanic este însă foarte puternică. Aşa cum Creangă — dacă păstrăm proporţiile ce se cer — strămutat din Humuleştiul natal la Iasi, printre boieri, simte nevoia reconstruirii universului copilăriei, aşa Mircea Eliade „nostalgizează“, din Parisul refugiului de o viaţă, după „labirintul“ de periferie bucureşteană, subzistând în inconştientul artistului, ca *poartă* de pătrundere în Paradis, semn indelebil al sacrului revelat în profan. Scriind fantastica sa nuvelă, *filozoful* demonstrează o teză scumpă concepţiei sale, în vreme ce, concomitent, *artistul* nuanţează argumentarea încifrând-o. Este ceea ce şi Dimitrie Cantemir, în a sa *Istorie ieroglifică,* „dizvălea acoperind“ şi „acoperea dizvălind“. Arta potenţează misterul, îl apropie de om pe o cale ocultă, iraţională, procedeul fiind conştientizat de la simbolism încoace.

Aceasta este funcţionalitatea stilistică a descrierii *labirintului* din bordeiul ţigăncilor, pitit sub nişte mari nuci umbroşi şi alte vegetaţii dezordonate, într-o curte mare, de mahala bucureşteană de altădată. Am zis „mahala“, care nu-i

totuna cu „periferie", Bucureştiul cel vechi, la care suntem trimişi aici, având „mahalale" (citeşte: „sectoare", „cartiere" etc.) şi la ceea ce numim „centru", moştenire urbanistică din vremea fanariotă. Descriind (la modul fantastic şi halucinant) bordeiul şi interiorul lui mai ales, în scopul „pregătirii" intrării personajului său în nemişcata, eterna „lume de dincolo", Mircea Eliade se aşază, ca poet al prozei, în tradiţia „balcanicilor" autohtoni, de la Dionisie Eclesiarhul, Pitarul Hristache şi Zilot Românul, până la Ion Ghica, Ion Luca şi Mateiu Caragiale, până la Ion Barbu, Urmuz, Ion Marin Sadoveanu şi Eugen Barbu etc.

Că Mircea Eliade vede sacrul în derizoriu, de multe ori chiar la limita comicului şi umoristicului, se constată, stilistic, şi din modul cum este condus dialogul în momentul când Gavrilescu, *ieşit* din timpul inert şi din „bordeiul" Paradis, *reintră* în timpul istoric curent, conversând cu lumea din tramvai, mergând în Strada Preoteselor nr. 18, la madam Voitinovici, unde-şi uitase partiturile cu numai o oră, două mai înainte, credea el, când de fapt la mijloc trecuseră 12 ani*. Marele Caragiale ar fi semnat o asemenea pagină:

„Urcă, încet scările până la etajul I, apoi sună apăsat. Câteva clipe în urmă îl ajunse tânărul din tramvai.

— Ce coincidenţă, exclamă Gavrilescu, văzându-l că se opreşte lângă el.

Uşa se deschise brusc şi în prag apăru o femeie încă tânără, dar cu obrazul palid şi vestejit. Avea un şorţ de bucătărie şi în mâna stângă ţinea un borcan de muştar. Dând ochii cu Gavrilescu, se încruntă.

— Ce poftiţi? — îl întrebă.

— Mi-am uitat servieta, începu Gavrilescu intimidat. M-am luat cu vorba şi am uitat-o. Am avut treburi prin oraş şi n-am putut veni mai devreme.

— Nu înţeleg. Ce fel de servietă?

— Dacă s-a aşezat la masă, n-o deranjaţi (pe doamna Voitinovici,

---

* Exact 12 ani vor trece între prima Noapte de Sânziene, petrecută de protagoniştii romanului omonim al lui Mircea Eliade în Pădurea Băneasa de lângă Bucureşti, şi cea de a doua Noapte de Sânziene, petrecută în Bois de Boulogne, lângă Paris.

n.n), continuă pripit Gavrilescu. Ştiu unde am lăsat-o. E lângă pian. Şi dădu să intre, dar femeia nu se clinti din prag.

— Pe cine căutaţi dumneavoastră, domnule?

— Pe doamna Voitinovici. Eu sânt Gavrilescu, profesorul de pian al Otiliei. N-am avut plăcerea să vă întâlnesc, adăugă politicos.

— Aţi greşit adresa, spuse femeia. Aici e numărul 18.

— Daţi-mi voie, începu din nou Gavrilescu zâmbind. Cunosc apartamentul acesta de cinci ani. Pot spune că fac parte din familie. Vin aici de trei ori pe săptămână... Tânărul ascultase conversaţia rezemat de perete.

— Cum spuneţi că o cheamă? — îl întrebă.

— Doamna Voitinovici. E mătuşa Otiliei, Otilia Pandele...

— Nu stă aici, îl întrerupse tânărul. Aici locuim noi, familia Georgescu. Dânsa, doamna din faţă, e soţia tatălui meu. E născută Petrescu“... etc.

Trecând la altă ordine de idei, în continuarea analizei ce întreprindem aici, „miraculosul", „sacrul“ eliadesc, nu are aproape nimic de a face cu miraculosul „fastuos“ şi „poetic“ sadovenian din, să zicem, *Nopţile de Sânziene,* într-un loc din a sa *Noapte de Sânziene* (carte ce a fost scrisă, nu ne îndoim, şi sub un cât de mic impuls sadovenian), Mircea Eliade face o substanţială trimitere la marele prozator-poet moldovean, reprezentându-l prin personajul Ciru Partenie, omul, scriitorul, filozoful şi artistul taumaturg care izbutise să se sustragă timpului istoric şi chiar, mai aflăm, „timpului fiziologic“. Pentru el, „Natura începe să devină nu numai transparentă, ci şi purtătoare de valori. [...] El descoperă în Natură nu acea vacanţă a Spiritului pe care o caută unii din noi, ci chiar primele revelaţii metafizice: taina morţii şi a reînvierii, a trecerii, de la nefiinţă la fiinţă“.

Se cuvine să observăm de îndată că *aşa îi place lui Mircea Eliade să-l vadă* pe Sadoveanu, care „cântă“ Noaptea de Sânziene — noaptea solstiţiului de vară, din ajunul sărbătoririi (după calendarul ortodox) naşterii Sf. Ioan Botezătorul (23 spre 24 iunie), noaptea cea mai scurtă a anului când, după credinţele poporului român, se zice că se deschide cerul şi muritorii privilegiaţi pot vedea lumea de dincolo. Repetăm, marele

prozator-poet *cânta,* presimţind numai, transcendentul, care în viziunea lui Mircea Eliade tinde să se configureze în concepte. Nefiind *poet* — sau propunându-şi să nu fie — el face gestul de a descoperi sacrul sub aparenţele cele mai derizorii.

Aparent, Gavrilescu este un oarecare insignifiant profesor de pian, mai curând un... ratat, un bucureştean de aspect caragialian parcă, scos cumva din cunoscutele schiţe *Petiţiune* sau *Căldură mare,* bunăoară. Şi Gavrilescu, mergând cu tramvaiul în plină caniculă, îşi şterge sudorile cu batista şi conversează cu vecinii: „ — E teribil de cald! [...] — E cald [...] Dar când este omul cult le suportă mai uşor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară. Ştiţi ceva de colonelul Lawrence?“ Numai cu greu aflăm, totuşi, că e un om mai deosebit, în sensul donquijotesc însă, când exclamă, la anume intervale, cam fără noimă: „Eu am o fire de artist[...] Sânt artist [...] Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet...” etc. E de o blândeţe şi de o politeţe cu totul ieşite din comun, cu toată lumea, cum sunt îndeobşte visătorii cei adevăraţi, visătorii puri, rataţii. (Artiştii realizaţi sunt visători dublaţi de oameni lucizi, de mare energie şi voinţă!) Tocmai *visătoria* donquijotescă, bunătatea, blândeţea i-au adus ratarea, căsătoria cu Elsa, despărţirea de iubirea cea mare, de Hildegard, starea precară de profesor vagant etc. Dar tot visătoria donquijotescă îl va duce în fond, în Paradisul numit, de asemeni intenţionat derizoriu, „la ţigănci“. (În spaţiul estic, văzut de obicei de la Paris, pentru intelectualii, boierii şi aristocraţii români sau ruşi de odinioară, rataţi, „la ţigănci“ trezea nostalgia petrecerilor tinereţii de altădată.)

Excepţional de atent dozată este starea de confuzie — condusă stilistic cu o mare ştiinţă a trucurilor scriiturii, în care obligaţia argumentării logice nu se impune — a personajului ajuns ca într-un fel de transă. Pus *să ghicească* care-i ţiganca, dintre cele trei „fete“, bând cafeaua oferită de bătrâna supraveghetoare, luând dulceaţa cu paharul de apă rece ce i se ofereau, eroul se simte din ce în ce mai „ameţit“, antrenat „ca într-o horă de iele“, cu hainele schimbate într-altele, orientale, împleticindu-se în nişte

şalvari roşii, pomenindu-se, la un moment dat, înfăşurat într-o perdea înăbuşitoare, foarte asemănătoare cu un... giulgiu. Şi aici, în *La ţigănci,* este întrebuinţat în beletristică eseul filozofico-mitologic excepţional, publicat în *L'Epreuve du labyrinthe* (vezi ediţia *Entretiens avec Claude Henri Rocquet,* Editions Pierre Belfond, 1978, Paris), utilizat pe larg şi cu intenţii încă mai mari, în *Noaptea de Sânziene,* în episodul transportării de către învăţătorul Gheorghe Vasile, alt visător problematic, a colecţiei vechii „Biblioteci pentru toţi", din Bucureşti undeva la ţară, spre a nu cădea pradă... ruşilor invadatori, la 23 august 1944.

Pentru sugestia de bâjbâială penibilă, de dezorientare în pătrunderea *lumii de dincolo,* imposibil de definit în termeni exacţi, abordabilă însă cu mijloacele artei, aproximată măcar în impenetrabilul ei mister, dăm aici câteva citate cu descrieri ceva mai lungi ale „labirintului" din *La ţigănci:*

„Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase şi în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereţii. Începu să înainteze, călcând pe covoare din ce în ce mai groase şi mai moi, ca şi cum ar fi călcat pe saltele, şi cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze şi se opri. În acea clipă se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui:

— Hildegard! Exclamă el adresându-se fetii. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieţii mele!...

Dar, întorcând capul, îşi dădu seama că fata plecase. Simţi atunci în nări un parfum sfios şi exotic, şi odată auzi bătând din palme şi odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca şi cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară. Dar Gavrilescu avu timp să observe că nici o perdea nu se mişcase, înainte de a da ochii cu trei fete tinere care se aflau la câţiva metri în faţa lui, bătând uşor din palme şi râzând [...].

Privi cu mirare în jurul lui. Parcă nu mai era aceeaşi încăpere, şi totuşi recunoştea, aşezate asimetric printre fotolii, divane sau oglinzi, paravanele care îl impresionaseră, de cum intrase. Nu-şi putea da cu socoteala cum erau alcătuite. Unele foarte înalte, aproape atingând tavanul, s-ar fi confundat cu pereţii dacă, pe alocuri, nu s-ar fi întins,

prin unghiuri ascuţite, până la mijlocul odăii. Altele misterios luminate, păreau a fi ferestre, pe jumătate acoperite de perdele, deschizându-se spre coridoare interioare. Alte paravane multicolor şi curios pictate, sau acoperite cu şaluri, şi broderii care cădeau în falduri pe covoare, confundându-se cu ele, alcătuiau, s-ar fi spus, prin felul cum erau aşezate, alcovuri de diferite forme şi mărimi. Dar i-a fost de ajuns să-şi oprească doar câteva clipe privirile asupra unui asemenea alcov, ca să înţeleagă că era o iluzie, că de fapt ceea ce vedea el erau două sau trei paravane separate care-şi împreunau imaginile într-o mare oglindă cu ape verzi-aurii. În clipa când îşi dădu seama de iluzie, Gavrilescu simţi că odaia începe să se învârtească în jurul lui, şi-şi duse din nou mâna la frunte [...] Paravanul părea că nu se mai sfârşeşte, şi cu cât înainta, cu atât căldura devenea mai insuportabilă. Îşi scoase tunica şi după ce-şi şterse furios faţa şi grumazul o puse pe umărul gol, ca un prosop, şi bâjbâi din nou, cu braţul, să regăsească paravanul. Dar de data aceasta întâlni un perete neted şi răcoros, şi se lipi de el, întinzând amândouă braţele [...]. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperând că şi-ar putea găsi şalvarii. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice, unele semănau la început cu o lădiţă, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriaşi înveliţi în broboade, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâţe, coşuri de rufe pline cu jurnale, dar nu apuca să hotărască ce-ar fi putut fi, pentru că descoperea necontenit alte obiecte în faţa lui şi începea să le pipăie...“

Iată deci, în copioasele citate reproduse mai sus, o risipă de imaginaţie cu totul neaşteptată la Mircea Eliade, în modul cum înfăţişează „coşmarul“, s-ar zice, profesorului Gavrilescu rătăcind prin „bordeiul“ din „la ţigănci“. De astă dată prozatorul pare să fi fost atent şi la procedeele utilizate în „noul roman francez“ (dar şi la cele utilizate în romanul sud-american mai recent), zugrăvind cu un penel demn de un Salvador Dali, îndopat cu droguri halucinogene (Mircea Eliade nu respinge, cum se ştie, consumul de droguri, necesar artistului în vederea stimulării imaginaţiei, a producerii viziunilor, cum se întâmplă în cazul vechilor şamani), „bordeiul“ ţigăncilor, devenit palat şi alcov oriental, dar şi un „labirint“ haotic, suprafiresc, de coşmar, făcut din mobile aglomerate, covoare, paravane multiple, oglinzi, lăzi cu tot felul de boccele, dispuse în *bric-à-brac* năucitor.

G. Călinescu

ENIGMA OTILIEI

Cu *Enigma Otiliei,* romanul apărut în 1938 la Cultura Naţională, după ce cu câţiva ani mai înainte publicase *Cartea nunţii* şi placheta de *Poesii,* G. Călinescu îşi află un loc bine precizat printre prozatorii şi poeţii din epoca interbelică. Nu mai puţin celebru va fi şi va rămâne criticul şi istoricul literar, începând cu anul 1932, când îi apărea excepţionala *Viaţă a lui Mihai Eminescu* şi sfârşind cu monumentala *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Profesorul G. Calinescu, este necesar să subliniem, ne apare astfel — performanţă unică în întreaga noastră literatură — egal de valoros, atât ca beletrist propriu-zis, cât şi ca teoretician şi critic literar. De altminteri, lucrul se ştie şi nu mai este necesară nici un fel de argumentare, criticul şi istoricul literar — fie în *Viaţa lui Mihai Eminescu,* fie în *Viaţa lui Ion Creangă,* fie în *Istoria literaturii*... „portretizează", face caracterologie şi compune descrieri care pot rivaliza, *prin artă,* cu beletristica de cea mai înaltă clasă. Contrar celor afirmate de Titu Maiorescu, la vremea lui, G. Călinescu nu găseşte nici o nepotrivire între meseria de critic şi aceea de romancier, de poet sau dramaturg. Ba dimpotrivă, exemple ilustre, începând cu cel al lui Dante, arată cu prisosinţă că numai un critic încercat într-ale beletristicii poate oferi încredere în judecăţile pe care le emite asupra altora. Ideea este pe cât de justă, pe tot atât de simplă în formularea ei: numai un meşter, cât de cât iscusit şi experimentat, se poate pronunţa asupra calităţii lucrului ieşit din mâna insului din aceeaşi breaslă.

Într-un articol publicat în *Adevărul literar şi artistic* din 1938, intitulat *Câteva cuvinte despre roman,* G. Călinescu indica şase scheme epice potrivite pentru această specie:

„1) Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viaţă, subordonând toate afecţiunile acestei pasiuni: ambiţiosul plat, comun; 2) Istoria ambiţiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare, grandilocvenţă şi geniul posac; 3) Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice; 4) Istoria bărbatului matur plictisit de căsnicie, distrugându-şi viaţa şi familia în experienţe erotice tardive; 5) Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiţi ei înşişi în viaţă, îşi revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alţii şi apăsătoare pentru propria lor progenitură; 6) Istoria incapacităţii de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie."

Comentând schemele propuse de G. Călinescu, Al. Piru găsea personajele clasice corespunzătoare, respectiv: 1. Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel; 2. Cousin Pons, César Birotteau, Balthasar Claës; 3. Madame Bovary; 4. Baronul Hulot; 5. Père Goriot, Grandet; 6. Cousine Bette. În chipul acesta, cum prea bine se vede, balzacianismul precumpăneşte în concepţia lui Călinescu despre roman (lucrul se cunoaşte destul de bine şi din polemica amicală pe care a purtat-o cu Camil Petrescu în jurul noţiunii de roman), nu neapărat ca „metodă" — spre a-i respecta liniile generale ale demonstraţiei —, ci ca mod de a gândi problema în strânsă legătură cu practica.

În *Enigma Otiliei* se poate constata combinarea a două din cele şase scheme epice arătate mai sus: de o parte, cazul tânărului Felix Sima, analizat la momentul unei crize erotice trecătoare — iubirea pentru Otilia — , înainte de a-şi croi un drum ferm în carieră; de altă parte, istoria unei moşteniri, tribulaţiile clanului Tulea, care pândeşte moartea zgârcitului Costache Giurgiuveanu. Averea bătrânului, constând aproape numai din bani lichizi, va reveni celui mai vigilent dintre ei, lui Stănică Raţiu. Otilia, la vârsta incertitudinilor adolescentine, se va însoţi cu un bărbat mai în vârstă, moşierul Pascalopol, iar Felix îşi va urma o traiectorie a vieţii de mai înainte gândită. Contrar „modernilor" de ultimă oră, care consideră că în roman se poate pune orice şi, mai ales, oricum, în totală dezordine (biografii, fantastic, onirisme, eseuri, parabole etc.), *Enigma*

Otiliei se constituie ritmic, din episoade savant calculate ca întindere narativă şi ca putere de cuprindere a mediului pus în studiu. Imaginaţia nu-i lipseşte deloc romancierului, însă ea este strunită, zăgăzuită în tipare atent controlate, cu păstrarea unei „măsuri“ în toate compartimentele ansamblului compoziţional.

Mai importantă decât compoziţia este galeria tipologică din *Enigma Otiliei,* realizată cu o forţă rar întâlnită printre contemporani. Moş Costache este zgârcitul maniac, bolnav nu numai trupeşte, ci şi sufleteşte, egoist până la absurd, ca toţi avarii, dar cu o licărire de umanitate totuşi, în sensul că pe Otilia, „pupila“ lui, ar dori s-o înfieze, să-i lase moştenirea, fără a se putea hotărî să ducă până la capăt gestul. Aglaie, sora sa, are un caracter asemănător, cu deosebirea că, săracă fiind, e mai agresivă, autoritară la adresa copiilor şi a soţului, crezându-se cu totul îndreptăţită a-şi moşteni fratele. Aurica, fiica ei, este tipul fetei bătrâne, urâţită de atâta aşteptare a unei partide convenabile, virtuoasă numai prin forţa împrejurărilor, invidioasă şi bârfitoare întru cât o priveşte pe Otilia, în care vede o stricată şi o concurentă de a doua generaţie. Titi, fratele ei, este arieratul mintal, prea mult alintat de părinţi, patronat tot timpul de mamă, căzut în monomania copierii de cărţi poştale ilustrate. Simion Tulea, soţul Aglaiei, verifică ereditatea fiului, principala lui preocupare fiind cusutul la gherghef, la care se adaugă — manifestare a senilităţii în plan fiziologic — o poftă de mâncare cu totul anormală: „ — Mâncaţi — îndemna Simion pe Aurica şi pe Titi —, mâncaţi, mâncarea este elixirul vieţii! şi el însuşi înghiţea cu lăcomie, vârând în gură bucăţi mari de pâine şi ştergând cu miez ultimele resturi de sos din farfurii“. Mai presus decât oricare alt personaj din roman, magistral este realizat Stănică Raţiu. Avocat fără procese, trăind din expediente, inteligent şi abil peste orice prevederi, în lipsa altor preocupări el este cel mai mare demagog al sentimentului burghez de familie — cum observa Ov. S. Crohmălniceanu — un Caţavencu de la începutul secolului al XX-ea pentru care „ţărişoara“ s-a redus la soţia sa

Olimpia, o femeie apatică şi lipsită de orice personalitate, ştearsă; la socri, cumnaţi şi mai ales la unchiul prin alianţă Costache, pentru care afişează zgomotos o mare slăbiciune. De câte ori se anunţă un atac de apoplexie, Stănică răsare ca din pământ, aduce câte un medic, eventual chiar preotul, în casa din strada Antim, împrăştie cuvinte de mângâiere şi de curaj, în dreapta şi în stânga, organizează, în momentele de relaxare, mici distracţii, cum ar fi jocul de cărţi, face mai cu seamă mare caz de iubire pentru soţie şi deploră zgomotos împrejurarea de a nu-i fi dat copii viabili. Insul nu este neapărat odios, cum ne-am aştepta — şi aici stă marele tact al romancierului — în afară poate de scena în care e pus să smulgă de sub perna muribundului pachetul cu bani. Într-un fel, verva lui, prezentabilitatea, inteligenţa deosebit de promptă, volubilitatea de om „normal“ (fiindcă, în afară de Felix, de Otilia şi de Pascalopol, toţi ceilalţi sunt „anormali“), anume observaţii de bun-simţ, cuceresc până la un punct destul de înaintat. Cu multă dreptate, pe Felix îl face să înţeleagă cam în ce ar consta „enigma“ Otiliei, înclinată să se apropie mai mult de Pascalopol decât de dânsul: aşa sunt fetele; în preajma vârstei de 19—20 de ani, caută ocrotire pe lângă un bărbat mai matur, dar dincolo de 30 —35 înclină spre tinerii de 25 de ani. Ca şi Dom' Petrescu din *Cartea nunţii* — un roman juvenil, frumos, fermecător scris, dar fără adâncimea *Enigmei* — Stănică se crede capabil a critica inexistenţa valorilor în cultura românească: „Să dăm, ceara mă-sii, un Eminescu!“, exclamă el la un moment dat, comic, desigur, dar nu fără îndreptăţire de fond. Singur se declară profund: „— He, he, Stănică e profund, degeaba încercaţi dumneavoastră să-l luaţi peste picior!“. Şi, într-adevăr, demagogia lui, atât de plină de viaţă, capacitatea de a se adapta la împrejurări, într-un chip cu totul specific locului, asemeni unui Mitică al lui Caragiale, fac din Stănică *o idee* care transcende orice impresie de trivial, semnul marii arte neapărat.

Când personajul se realizează mai puţin prin comportament — ceea ce nu e deloc cazul lui Stănică Raţiu — arta romancierului stă în portret. Iată portretul lui Moş Costache,

văzut prin ochii lui Felix, care confruntă amintirea unei vechi fotografii cu omuleţul apărut în capul scării din casa de pe strada Antim:

„...Felix mergea în neştire înspre strada Arionoaiei, când, deodată, o imagine i se fixă în minte. Pe un carton mic, o fotografie-vizit în tonalitate cafenie spălăcită înfăţişa un om cu capul aproape depilat, cu ochii foarte proeminenţi şi cu buze groase, cu numai câteva fire negre rare în loc de mustăţi. Această fotografie, care se afla pe biroul tatălui său, îi deştepta în minte, nu ştia de ce, ideea unui hoţ de copii mici. Însă era sigur că fotografia reprezenta pe unchiul Costache. Omuleţul de pe scara scârţâitoare, mult mai bătrân, era aidoma moralmente cu unchiul din fotografie“.

De tot interesul este calificativul „moralmente“, de unde deducem că, măcar pentru un moment, naratorul se substituie eroului său şi face deducţii caracterologice din studierea fizionomiei umane. Avarul din casa de pe strada Antim, „omuleţul“ bătrân care îl întâmpina, chelise de multă vreme, avea ochi exoftalmici, buzele groase şi mustaţă din numai câteva fire negre.

Iată şi portretul Aglaiei:

„Era o doamnă cam de aceeaşi vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Faţa îi era gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, acre, nasul încovoiat şi acut, obrajii brăzdaţi de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucaţi ca şi ai bătrânului, cu care semăna puţin, şi avea de altfel aceeaşi mişcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculeţe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os şi sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănţişor, urechea unui cesuleţ de aur.“

Modul de construcţie a portretelor, prin observarea şi notarea foarte exactă a amănuntelor de ordin exterior, *fiziognomic* (faţa Aglaiei era „gălbicioasă“, buzele „subţiri“ şi „acre“, „nasul încovoiat şi acut“, ochii „bulbucaţi“ o făceau să semene întrucâtva cu fratele etc.), dar şi vestimentar („bluză de mătase

neagră cu numeroase cerculeţe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os", cum poartă femeile când încep să îmbătrânească etc.) arată tendinţa romancierului de a scoate clasificări morale. Procedeul este tipic balzacian, aminteşte de „fiziognomistul" Lavater şi, mai în general, de toţi artiştii... latini, care deduc firea omului din înfăţişarea lor exterioară. (Nu este deloc întâmplător că G. Călinescu a scris cu mare plăcere un studiu asupra lui Nicolae Filimon, primul nostru prozator „balzacian", apreciat şi de E. Lovinescu când spusese: „Romanul românesc modern din brazda *Ciocoilor vechi şi noi* răsare"). Mai mult încă, descrierea casei din strada Antim este făcută spre a vorbi de personaje. Câteva fragmente de la începutul romanului:

„Casa avea un singur cat, aşezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un detaliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă... Într-adevăr, uşa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat şi descleiat de căldură sau ploaie şi bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră... O scară de lemn cu două suişuri laterale forma un soi de piramidă, în vârful căreia un Hermes de ipsos, destul de graţios, o copie după un model clasic, ţinea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru..."

pot fi comparate cu paginile care descriu intrarea în pensiunea Vauquer din *Père Goriot.* Impresia de vetusteţe şi de potrivire a locuinţei cu persoanele pe care ne aşteptăm să le vedem este aceeaşi:

„La fâçade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. Le long de cette fâçade, entre la maison et le jardinet, règne un cailloutis en cuvette, large d'une toise, devant lequel est un allée sablée... On entre dans cette allée par une porte bâtarde, surmontée d'un écriteau sur lequel est écrit: MAISON VAUQUER, et dessous: *Pension bourgeoise des deux sexes et autres"* etc.

Enigma Otiliei, alături de *Bietul Ioanide,* este poate cea mai solidă operă în proză a lui G. Călinescu, reprezentând pentru

mediul citadin de la începutul secolului al XX-lea ceea ce reprezintă capodopera lui Rebreanu, *Ion,* pentru cel rural. Valoarea romanului nu stă neapărat în noutatea temei, ci, ca şi la Rebreanu, în soliditatea construcţiei epice, în puterea de reprezentare a vieţii cu o maximă claritate şi mai ales prin suita caracterelor care se perindă prin faţa cititorului cu o aparenţă de adevăr halucinatorie.

Vasile Voiculescu

LOSTRIŢA*

Ca în multe alte proze ale sale, cu deosebire în cele grupate sub titlul general de *Iubire magică,* şi în *Lostriţa,* V. Voiculescu ne pune în faţă o povestire mitologico-fantastică ce se poate întemeia pe binecunoscuta credinţă populară în mitul „ielelor“ sau al „frumoaselor“. Aşa cum fetele pubere, ajunse în pragul feminităţii, sunt bântuite de vise cu... zburători (a se vedea menţiunea lui Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae,* poezia lui I. Heliade Rădulescu *Sburătorul, Călin — file de poveste* sau chiar *Luceafărul* de Eminescu etc.), şi flăcăii pot fi atraşi de fantomele — simple proiecţii şi efecte psiho-fiziologice ale vârstei critice — unor fete frumoase, de domeniul fabulosului. Tema a mai fost tratată de Iancu Văcărescu în *Ielele,* de Eminescu în *Miron şi Frumoasa fără corp,* în anume chip de Caragiale în nuvelele *Calul Dracului* şi *La Hanul lui Mânjoală,* ori de Sadoveanu, într-un fragment din *Crâşma lui Moş Precu* etc. Cu excepţia lui Eminescu, la care interpretarea mitului tinde spre un simbol, acela al atingerii perfecţiunii în artă, la majoritatea scriitorilor care au tratat această temă fata sau femeia din închipuire este de obicei o manifestare a maleficului şi a metamorfozelor vrăjitoreşti, mai mult sau mai puţin explicabile în planul raţionalului (vezi, de exemplu, chiar nuvela titulară, *Iubire magică* de V. Voiculescu, unde protagonistul, îndrăgostit nebuneşte de o femeie extraordinar de frumoasă, nu-şi vine în fire decât graţie unui descântec, şi acela produs în împrejurări îndeajuns de misterioase).

Originalitatea lui V. Voiculescu, în *Lostriţa,* stă mai întâi în faptul că „frumoasa“ este o... peştioaică fermecătoare de care

---

* *Capul de zimbru, Povestiri I,* Editura Cartea Românească, 1982.

eroul, flăcăul Aliman (numele are anume rezonanţe de basm şi baladă), s-a îndrăgostit de moarte şi această iubire nefirească pare că i-a fost fatală. Flăcăul pescar de pe Bistriţa se *îmbolnăveşte* de dragoste la vederea şi la atingerea himerei: „de atunci nu i-a mai ieşit din carnea braţelor o dezmierdare, ca un gust de departe al lostriţei. Îi simţea mereu povara şi forma în mâinile nedibace şi în sufletul tulburat“. O vară întreagă şi o iarnă grea Aliman „a tânjit şi a bolit tot timpul [...] Iscodea despre vrăjile şi vrăjitorii cu puteri asupra apelor şi peştilor. Şi apoi rămânea cu minţile aiurea.“ Încerca s-o prindă cu toate meşteşugurile pe care le ştia, când veni vara din nou, dar lostriţa „îl juca şi îl înfrunta pe faţă“ şi nu-i venea să creadă că ar mai putea-o atinge, spre a „simţi dulcea ei greutate în braţele pline de amintirea ei“. Până ce a dat de vrăjitorul care l-a descântat şi l-a învăţat s-o ademenească cu o lostriţă lucrată din lemn, vopsită în fel şi chip, purtând în pântece un pestişor cioplit din corn de cerb. (Ne aflăm, s-ar zice, la nivelul mentalităţii primitive, când vânatul este exorcizat prin reprezentarea lui pe pereţii peşterilor.) Aruncând păpuşa-lostriţă în ape, flăcăul s-a liniştit o vreme.

Apariţia lostriţei celei *adevărate* cu prilejul unei inundaţii grozave, chipurile lăsându-se să fie salvată de flăcăul care o duce în casa lui, unde vieţuiesc un timp ca doi logodnici fericiţi, nu ştim dacă se petrece *aievea* sau în vis, în visul eroului adică, cu toate că *descrierile* şi, mai în general, structura narativă a nuvelei se păstrează în limitele realului. De elementul miraculos ne dăm seama abia în momentul când lostriţa-logodnică, rugată de Aliman (care acum îi dăduse şi un nume *omenesc,* acela de Ileana), să consfinţească iubirea lor prin cununie, nu vrea să audă „nici de popă, nici de biserică“. De altminteri satul vuia de zvonuri cum că Aliman s-ar fi însoţit cu o „strigoaică“ care-i suge sângele: „Era sălbatecă. Cu multe ascunzişuri şi taine.“ Curând, iubirea celor doi fu curmată de mama Ilenei-lostriţă, Bistriceanca, „o femeie voinică, iute şi şturlubatică, aşijderi apelor după ploaie“, care îşi avea „ocina“ departe în susul râului, pe „Bistriţa aurie“, nu ştie nimeni exact unde. Ea îşi ia fata şi pleacă pe un alt tărâm, certând-o amarnic: „cum putuse să uite

de părinţi, să se lepede de surori, să-şi părăsească avuţiile ca să se lipească fără ruşine de sărăcia şi neamul prost al oamenilor de pe aici". Aliman nu le-a mai găsit sălaşul, nimeni nu ştia nimic despre ele, afară de un moşneag trecut de o sută de ani, care-şi amintea, de când era copil, cum satul le alungase cu pietre „şi le dase foc casei pentru multele blestămăţii şi răutăţi ce săvârşeau cu ajutorul Satanei".

Totuşi, în interpretarea dată de Voiculescu mitului elementul malefic ne apare substanţial atenuat. Lostriţa-Ileana este fiinţa apartenentă *altui regn,* celui ihtiologic-acvatic, pare-se îndrăgostită de un *om* şi aspirând, fără a izbuti pe deplin, să intre în lumea lui. (Drama iubirii cu parteneri din regnuri diferite am mai întâlnit-o şi în *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu, unde unii comentatori au văzut un... *Luceafăr* răsturnat.) Flăcăul, aparent vindecat de dragostea pentru lostriţă, se însoară cu o fată din lumea lui: „Se însura numai pentru că nu mai avea voinţă să se împotrivească nici unei biete fete, care în ochii lui era mai puţin decât o gânganie, şi orice îi era totuna." Dar în noaptea nunţii, „la Filipi, în gura postului", la sfârşitul lunii noiembrie adică, atunci când nopţile sunt bântuite de strigoi, lostriţa îşi face apariţia (un băietan o văzuse pe malul Bistriţei „ieşită la liman sub coasta Iadului") şi mirele, uitând de toate, lăsând în plata Domnului mireasa cea pământeană şi pe nuntaşi, se aruncă în valuri şi dispare sorbit de genuni împreună cu fantoma iubirii lui nefireşti:

„Şi iar simţea deşteptată în carnea braţelor dulceaţa unei poveri neuitate. Când sosi la locul de care povestise băiatul, lostriţa era acolo. Ea se întoarse deodată nălucitoare, cu capul ţintă la Aliman. Stătu aşa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el. Omul încremeni. Dar numaidecât, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbuşe huietul: Iată, vin!... şi smucindu-se din braţele a trei oameni, sări în mijlocul Bistriţei, cu braţele întinse spre lostriţă... El a mai ieşit o dată. Ţinea lostriţa şi, ameţit de izbitura apelor, se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil cu braţele. Apoi s-a cufundat în valurile care, bolborosind mânioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna."

Povestirea ne apare în strânsă relaţie cu o alta, tot pe atât de mitologic-folclorică şi... ihtiologică, binecunoscuta *Pescarul Amin,* cumva încă mai bine realizată din punctul de vedere al expresiei artistice, al compoziţiei în primul rând. Poate fi pusă, în alt chip privind lucrurile, şi cu o mărturisire autobiografică:

„Mă întrebaţi despre credinţă şi expresia ei lirică? Despre artă şi credinţă?... Vă voi răspunde că, în ce priveşte înotul, cu cât gesturile în apă sunt mai mari şi mai gălăgioase, cu atât înotătorul e mai slab, mai nesigur, aproape de înecare. Neştiutorii, începătorii fac cele mai dezordonate, zgomotoase şi grandilocvente gesturi cu braţele şi picioarele... Înotul perfect se face fără opintiri, e ne-simţit... Pluteşti, aproape cufundat întreg în apă, abia mişcând... Astfel e înotul de fond, înotul serios, în mare şi ocean.“ *(Confesiunea unui scriitor şi medic, Gândirea, 1935.)*

Frumuseţea, poezia iubirii pure — nu neapărat *spiritualizată* în sensul eminescian binecunoscut, ci înţeleasă ca fenomen *organic* şi de nezdruncinat, lege a naturii căreia ne supunem cu toţii, om, animal, floră etc. — se realizează pe deplin tocmai prin observarea erosului la limita regnurilor, ca în *Har* de Arghezi, ca în *Uvedenrode* şi *Riga Crypto...* de Ion Barbu, ca în cântecul, anacreontic, de „libov“ al lui Parpangel din extraordinara *Ţiganiadă* a lui I. Budai-Deleanu, ca în *Cântecul spicelor* de Lucian Blaga:

„Şi s-a încins între ei o dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea. Parcă fuseseră făcuţi unul pe potriva celuilalt. Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, şuie, cu trupul lung, mlădios şi despicătura coapselor sus, ca la bunii înotători. Flăcăul uitase dintr-o dată de lostriţă şi de vrăji. Ţinea fata în braţe, şi dulcea ei povară împlinea tot ce râvnise şi jinduise nebuneşte până atunci. Ziua stau închişi în casă ori umblau alintaţi prin păduri. Noaptea ieşeau la Bistriţa, ţinându-se de după gât. Se scăldau cu nesaţ, goi amândoi până îi prindeau zorii. Apele se făceau pe rând de aur, de argint şi apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare.“

Spre a fi bine înţeles, putem să ne exprimăm şi aşa: orice urmă de trivialitate, de ceea ce cu un cuvânt rău utilizat se

cheamă „sex“, dispare, într-un text precum cel de mai sus, pentru că povestitorul relatează pur şi simplu iubirea dintre un flăcău şi o himeră-peştioaică, o nălucă.

Spre deosebire de Sadoveanu, spre exemplu, cel din povestirile cinegetice şi pescăreşti, al căror cadru este natura, în înţeles larg, Voiculescu este mai întâi şi întâi interesant, atrăgător prin *ce* spune şi abia în al doilea rând prin modul *cum* spune ceva. Fraza lui Sadoveanu este melodioasă, muzicală, cu o desfăşurare morfo-sintactică molcomă, nezorită, fără cusur. La Voiculescu expresia este mai aspră în sunet, aglomerările narative sunt mai numeroase, descripţiile păstrate la strictul necesar, cu aducerea în prim-plan a *întâmplărilor,* deloc înceţoşate de cunoscuta aură lirică a marelui moldovean. (Pe care— din ce pricină oare? — , generaţiile mai noi nu-l gustă, Voiculescu părând a-i trece, în ochii lor, înainte. Pe nedrept totuşi, după părerea noastră.) Şi totuşi ceea ce numim *poezia mitului folcloric* rămâne, în *Lostriţa,* ca şi în multe alte bucăţi, deplină, înţeleasă şi comunicată direct chiar de povestitorul însuşi, când serie spre final: „Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi mereu mlădioasă. Creşte şi se împodobeşte an de an cu noi adause şi alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiţi de întâmplări dincolo de fire.“

Fie că este aşa, fie că nu este (căci s-ar putea ca pe meleagurile *de acum* ale Văii Bistriţei, „stricată“ de barajul de la Bicaz şi, în general, poluată, la propriu şi la figurat, cu tot felul de elemente ale civilizaţiei moderne, să fi dispărut absolut orice urmă de mitologie ihtiologică), poetul-prozator Vasile Voiculescu se află în elementul său şi în drepturile absolute ale artei sale. Aproape că nu mai are importanţă sursa folclorică iniţială. Prozatorul *a reinventat,* propriu-zis, mitul Lostriţei, într-o operă de sine stătătoare, consideraţiile noastre, toate, neavând altă menire decât a întări chiar această născocire frumoasă a imaginaţiei prozatorului artist.

În altă ordine, *Lostriţa* lui Vasile Voiculescu poate prilejui câteva observaţii interesante comparatistice, pe care este necesar să le facem, cât de sumar, tocmai pentru a reliefa mai clar valoarea operei.

Mitul de faţă, al lostriţei, poate fi pus în legătură cu acela al *Ondinei* germanice şi scandinavice, zâna adâncurilor apelor care atrage pe pescari şi-i duce în palatul de cristal, poetul român nefiind, desigur, străin de această temă îndeajuns de frecventă în literatura romantică din secolul trecut. Celebră a rămas în primul rând povestirea *Udine,* scrisă în 1811, operă a cavalerului Friedrich Heinrich de La Motte-Fouqué (1777—1834), inspirată din vechile *saga,* dar şi din vechile romane cavalereşti. Udine-Ondine, strania adolescentă adusă de torentul apelor lângă coliba unui pescar, care o adoptă, tânjeşte visând iubirea cu un om, în scopul schimbării condiţiei regnului său acvatic. Cel ales este Huldbrand, un cavaler rătăcit prin pădure, cu care se însoţeşte. Însă Huldbrand se îndrăgosteşte de o fată comună, Bertalda, cu care urmează a se căsători. Ondina, retrasă în fundul apelor, în palatul ei de cristal, îşi plânge nefericirea. Până în momentul în care, prezentându-se la nunta celor doi, iubitul ei nefiresc moare îmbrăţişând-o, cuprins de un dor mai presus de puterile lui. Ca şi în *Lostriţa* lui Voiculescu, farmecul trist al naraţiunii, valoarea artistică, în fond, constă în situarea întâmplărilor la limita dintre real şi fantastic.

Dacă nu a cunoscut direct opera lui de La Motte-Fouqué, Voiculescu a ajuns într-un fel oarecare la aceasta, foarte probabil prin mai cunoscuta în epocă *Ondine,* piesa de teatru în trei acte a lui Jean Giraudoux (1939), o exceptională prelucrare în limba franceză a povestirii romanticului german pretimpuriu. În naraţiunea originală însă, ca de altminteri şi în *Lostriţa* lui Voiculescu, elementele naturii personificate în zâna apelor degajă o poezie mai profundă.

În aceeaşi ordine de idei, nu este lipsit de interes să amintim că Eminescu însuşi, cum vedem dintr-o postumă scrisă la vârsta de numai 19 ani şi intitulată chiar *Ondina (Fantazie),* era atras de acest motiv. Iubirea pură, „ca în *Sara pe deal* (o altă postumă, scrisă tot acum, de fapt o variantă la *Ondina),* se confundă cu măreţia naturii şi eterna Geneză, simbolizate într-o zână: „Ondină,/ Cu ochi de lumină,/ Cu bucle ce-nvăluie-n aur/ Tezaur!// Idee,/ Pierdută-ntr-o palidă fee/ Din planul Genezei,/

Ce-aleargă/ Ne-ntreagă!//…// Dar am o câmpie ce undoaie-n flori,/ Câmpia speranţelor mele./ Acolo te-aşteaptă râzândele zori,/ Pletindu-ţi coroană de stele./ S-aduci prin amor/ De viaţă fior,/ În câmpul speranţelor vină,/ Ondină“. În o altă compunere, *Mureşanu,* reluare o „tabloului dramatic“ cu acelaşi titlu, din 1869, Ondina este zâna apelor care dialoghează cu… Delfinul:

„DELFINUL *(se arată ca un tânăr frumos):* Ondină,/ Cu ochi de albastră lumină,/ Cu părul tău lung, un tezaur/ De aur/ Tu, pradă/ Cu pieptii tăi dulci de zăpadă,/ Te-oi prinde pe mare vreodată,/ şireată!// Atunce/ Simţi-vei duioasele munce,/ Cu care-al meu suflet în flamă/ Te cheamă.

ONDINA: Delfine,/ Tu crainic al mării regine,/ De-ai fi credincios, cu iubire,/ Un nume…“ etc.

Marin Preda

MOROMEŢII
(fragment)
(CAPITOLELE XVII ŞI XVIII DIN PARTEA A II-A, VOLUMUL I)

După cum s-a mai spus, în romanul *Moromeţii,* în primul volum *mai lent* — pentru că „timpul era foarte răbdător“ — în al doilea *mai dinamic* — pentru că „timpul nu mai avea răbdare“ — Marin Preda realizează o monografie literară a satului din Câmpia Dunării, considerat în două momente istorice hotărâtoare: în anii imediat premergători celui de al doilea război şi în anii colectivizării. Din multitudinea de aspecte oglindite în roman ne propunem să desprindem chipul cum scriitorul vede şcoala din mediul rural în timpul copilăriei sale. Pentru aceasta ne vom opri analitic asupra ultimelor două capitole din cea de a doua parte a primului volum, unde se narează serbarea de sfârşit de an în şcoala din Siliştea-Gumeşti. Principalele secvenţe ale textului ales sunt în număr de trei: discursurile succesive ale celor doi dascăli, directorul Toderici şi învăţătorul Niţă Teodorescu, urmate de episodul premierii şcolarilor care aduce în prim plan pe elevul Moromete Niculaie şi, din nou, pe tatăl său, eroul principal al cărţii.

Ca în aproape tot ce a scris Marin Preda, personajele se realizează prin *comportament,* prin modul lor de a vorbi şi gesticula, comentariul prozatorului limitându-se la strictul necesar. Toderici, directorul şcolii, întruchipează suficienţa, semidoctismul, îngâmfarea şi mai ales prostia agresivă, caracteristice unei părţi dintre *intelectualii* rurali din perioada antebelică, deveniţi unelte ale guvernării. Proptindu-se grosolan cu pumnii în catedră, el se adresează cu un oficial „Domnilor!“, cu glas tare, repetat abuziv şi „nepoliticos, uitând că în faţa sa, pe scaune, se aflau şi doamne.“ Metoda folosită de prozator în transcrierea cuvântării directorului este şarja caricaturală.

Toderici e o specie de Farfuridi sau Caţavencu rural, însă deloc obişnuit cu vorbirea de la tribună. Şablonul — de felul arhibanalului „ai carte, ai parte“ — e de rigoare şi în cazul lui, însă în contexte mai grosolane şi mai triviale, debitate bădărăneşte, cu oarecari ifose. Are şi el obsesia rămânerii în urmă a românilor faţă de străini, ceva din faimoasa lozincă „Să avem şi noi faliţii noştri!“ Fiind şi comandant la „premilitară“, unde tinerii ţărani învăţau deocamdată să mânuiască puşti de lemn, Toderici apăruse pe scenă în uniforma lui de ofiţer de rezervă, cu totul nepotrivită împrejurării, impunătoare de autoritate, credea el. Ca atare, insul este atins de mentalitatea militaristă fascizantă a vremii şi tânjeşte grotesc după niscaiva colonii ce s-ar fi cuvenit şi României, spre a ne bucura şi noi de buna stare economică a francezilor şi englezilor şi a avea, în consecinţă, o şcoală ca lumea. Agresivitatea care-i este caracteristică şi la care se adaugă neobişnuinţa cu ideile cât de cât elevate îl fac să se exprime într-un galimatias rebarbativ şi comic la culme, amestecând în discurs autohtonisme cu totul neparlamentare: câte un *păi, dă-mi şi mie ici, fir-ar al dracului, uită-te ici, ăla, aia, mai breji, bătuţi în cap, proşti de daţi în găuri, la mama dracului* etc. Se vede de departe (şi celelalte apariţii ale personajului o confirmă) că oratorul este obişnuit să înjure la tot pasul, ceea ce, pe scenă fiind, nu i se întâmpla totuşi, dintr-o minimă decenţă:

„— Domnilor! începu el cu glas tare, proptindu-şi pumnii pe catedra de pe scenă şi rezemându-se în ei. Domnilor — repetă el nepoliticos, uitând că în faţa sa, pe scaune se aflau şi doamne — serbarea şcolară din anul acesta se serbează cu bucurie pentru părinţii care şi-au trimis copiii la şcoală şi fără bucurie pentru ăia care nu şi i-au trimis. Şi vă spun, domnilor, că din situaţia încheiată pe şcoală iese că oamenii nu-şi dau copiii la şcoală. Ştiţi şi dumneavoastră că cine are carte are parte. Păi, să vă spun eu, d-aia n-aveţi parte, fiindcă n-aveţi carte. Şi pentru mine, domnilor, să vă spun drept, că eu aşa am obiceiul să vorbesc, pentru mine zic, după părerea mea, e cel mai prost ăla care nu-şi dă copilul la şcoală. Eu am aicea înscrişi patru sute cincizeci de elevi şi din ăştia patru sute cincizeci şi ceva, nu zic să fi

venit toţi, că n-ai unde să ţii atâta mulţime de copii, şi la urma urmei unii din ei sunt aşa de proşti că n-au ce căuta la şcoală; nu zic patru sute cincizeci, dar zic jumătate, ca să batem şi noi recordul pe toată România fiindcă noi, domnilor, ăştia din Siliştea-Gumeşti, sântem mai breji ca alţii din alte sate; şi am fi zis atunci că stăm bine, adică uite, fir-ar al dracului, ce spun ăia că sântem o ţară fără ştiinţă de carte? Păi foarte mulţumesc, dă-mi şi mie ici, României, nişte colonii să trăiesc bine şi să vezi cum învăţ carte. Aşa că dacă veneau două, trei sute, aş fi zis că degeaba se laudă Franţa şi Anglia că la ei oamenii sânt bătuţi în cap de atâta carte; uită-te ici, în România, uitaţi-vă, domnilor englezi şi franţuzi, sânteţi mai proşti ca noi, sânteţi proşti de daţi în găuri, noi avem cu ce trăi fără colonii şi învăţăm carte, avem daravelile noastre şi nu ne ducem la mama dracului cu vapoare şi cu submarine!...".

Din contră, cuvântarea învăţătorului Niţă Teodorescu — care pentru Marin Preda este un fel de „Domnul Trandafir" — este plină de bun-simţ. El se adresează cu un mai potrivit „Oameni buni!" şi se arată cu totul înţelegător faţă de nevoile obştii. Toderici amenininţa, la sfârşit, cu amenzile, pe cei care nu vor vrea să-şi trimită copiii la şcoală. Teodorescu (numele personajelor sunt alese intenţionat: primul sugerează inconştienţă şi obrăznicie, al doilea seriozitate şi demnitate) caută să convingă oamenii să-şi dea copiii la învăţătură, arătându-le unele avantaje ale ştiinţei de carte, cum ar fi posibilitatea urmării unor şcoli de ucenici meseriaşi. Tonul lui e uşor sfătos, dezaprobarea antevorbitorului e făcută cu eleganţă şi abia se poate observa printre şiruri:

„— Oameni buni! Domnul director a spus la început că e cel mai prost ăla care nu-şi dă copilul la şcoală. Dar eu ştiu de la părinţii mei că nu sânt decât oameni care au cu ce să-şi dea copiii la şcoală şi oameni care n-au cu ce, nu pot să-i dea, că au nevoie de ei, n-au cu ce să-i încalţe şi să-i îmbrace, cu ce le lua cărţi. Sânt şi oameni care nu vor să-şi dea copiii să înveţe, dar ăştia sânt proşti, sânt neştiutori, şi dacă sânt neştiutori, sânt tot din cauză că părinţii lor i-au ţinut fără carte..."

Se înţelege, din punctul de vedere al cititorului romanului — nu şi al ascultătorilor cuvântării învăţătorului — discursul

lui Teodorescu este mai puţin atrăgător decât al directorului. Spre a-l face mai viu, prozatorul recurge la un procedeu ce-i este obişnuit şi care constă în notarea câtorva reacţii din partea ascultătorilor care, lucru demn de reţinut, nu sunt toate aprobative. O babă năucă, oprită din întâmplare în faţa scenei, cum venea de la biserică spre casă, întrerupe cam fără rost pe orator: „— S-a făcut lumea rea, maică!“ La care acesta îi răspunde în spiritul lui Moromete: „— S-o fi făcut, maică... dar asta înseamnă că Dumnezeu n-are grijă de ea“. Se auziseră râsete — nu se ştie exact de ce, căci vorbele din urmă fuseseră spuse pentru cei care aveau urechi de auzit — apoi se făcu tăcere, timp în care ni se comunică atitudinea lui Aristide. Sta în primele rânduri, „vesel, cu aerul său tineresc şi clătina din cap; cum sta picior peste picior, el îşi clătina şi pantoful în aer şi se uita intrigat la învăţătorul de pe scenă.“ Momentul este, întrucâtva, acela al unei înfruntări surde, dat fiind că, în continuare, învăţătorul Teodorescu vorbea oamenilor despre şcolile de meserii, unde şi-ar fi putut trimite copiii ca să-şi câştige o pâine mai uşor decât părinţii lor. Din implicaţiile textului se deduce că ţăranii — printre ei aflându-se şi Moromete împreună cu prietenul său Cocoşilă — vor fi ascultat mai mult cu ironică veselie discursul lui Toderici, în timp ce cuvântarea lui Teodorescu îi ţinuse încordaţi, până la momentul strigării pe scenă a premianţilor: „Abia acum oamenii se destinseră din încordare; se pare că învăţătorul fusese ascultat de oameni cu trupurile înţepenite“.

Cu toată marea diferenţă dintre ele însă, cele două cuvântări îşi corespund şi se completează perfect una pe alta. Deşi incongruent şi hilar, Toderici spune nişte adevăruri indubitabile. Chiar aşa se întâmpla: România era o ţară în care lumea satelor trăia în negura analfabetismului, ea însăşi un fel de semicolonie a ţărilor care se lăudau cu posesiuni coloniale. Toderici e comic în chipul cum provoacă la întrecere pe englezi şi pe francezi, dar, serios vorbind, are dreptate şi statistica lui privitoare la şcolarizarea copiilor din Siliştea-Gumeşti, în anii de dinaintea războiului, rămâne cutremurătoare pentru cititorul de azi. Într-

un fel, ca şi Caţavencu al lui Caragiale, care deplora lipsa progresului, a comerţului şi a industriei, Toderici se salvează întrucâtva, rămâne, cu alte cuvinte, un personaj problematic în felul său, plin de semnificaţii, deloc schematic. Prin el, ca şi prin colegul său, mai drag autorului, Marin Preda a realizat tipuri de intelectuali rurali, bine angrenate în economia romanului.

Cele spuse până aici formează de fapt cadrul în centrul căruia sunt readuşi — aşa cum legile romanului practicat de Marin Preda o cer — din nou Moromete-fiul şi Moromete-tatăl. Din capitolele anterioare aflasem că Niculaie fusese întrebuinţat mai mult la păzit cârlanii, frecventase şcoala numai pe apucate, fără cărţi, ca vai de capul lui. Acum, în preajma serbării de sfârşit de an, se mai şi îmbolnăvise de friguri şi pe deasupra nici măcar nu se putea înfăţişa cât de cât cuviincios la festivitate pentru că nu avea... pălărie. Cu mare greutate, pândind momentul prielnic, copilul rugă pe tată-său să i-o împrumute pe a lui.

Scena premierii elevului Moromete Niculaie rămâne una dintre paginile cele mai memorabile din întreaga operă a marelui prozator. Făcută din gingăşii infinite, „alternate însă cu gesturi şi cuvinte banale, obişnuite, uneori comice chiar, spre a spulbera orice urmă de sentimentalism şi duioşie, ea zguduie printr-o mare putere de reprezentare, pe care numai faptul trăit şi talentul o pot da. Apărut pe scenă, la strigarea învăţătorului, Niculaie stă cu pălăria lui taică-su pe cap şi lui Ilie Moromete nu-i vine să creadă:

„Moromete nu se mai îndoi, mai ales că, îşi recunoscuse pălăria pe capul mare al fiului; gâtuit de emoţie, tatăl strigă din colţul lui:

— Mă, n-auzi? Scoate-ţi pălăria din cap. Şi adăugă încet, vorbindu-i lui Cocoşilă:

Săracu de el, nu i-am luat deloc o pălărie şi uite că nu e învăţat s-o poarte, stă cu ea pe cap.“

Dar tocmai când, mândru, cu coroana de flori pe cap, premiantul se pregătea să recite obişnuita poezie, este cuprins de un acces de friguri. Scenele care urmează sunt dintre cele mai impresionante din punctul de vedere al sondării psihologiei

aceluiaşi personaj principal, Ilie Moromete. Conducându-şi fiul bolnav spre casă el are câteva gesturi care vorbesc de o stare sufletească cu totul specială, de neconceput până acum la un ţăran, în orice caz nedezvăluită în toată profunzimea de nimeni dintre prozatorii anteriori. Ea se compune din indefinite remuşcări ale părintelui care înăbuşise, fără să-şi dea seama, dorinţa de a învăţa carte a copilului, totul amestecat cu duioşii paterne suave şi acoperit cu grijă sub gesturi şi cuvinte ce vor să pară indiferente, reţinute, chiar aspre. Cu băiatul tremurând în braţe, după ce culese cărţile şi coroana căzute în praful drumului, „cu nişte mişcări sfioase, abia atingând buchetele de flori", Moromete simte cum „sub bărbie i se ridicase şi rămăsese înţepenit mărul nemilos al lui Adam". Copilul se strânse gemând la pieptul tatălui şi-şi „încolăci strâns braţele de gâtul aspru al părintelui", care murmura nemulţumit, „dezorientat, atins tocmai în liniştea sa netulburată": „Hai, mă! Hai, mă! Prăpăditule! Lovi-o-ar moartea de treabă, vă îmbolnăviţi aşa, fără nici o socoteală... Că eu când vă spui... voi..."

Pe nesimţite, după procedeul cunoscut al prozatorului, cuvintele omului se sting şi devin gând („monolog interior", cum spun criticii) ce poate fi urmărit în continuare: „Ce era cu Niculaie ăsta? De unde mai răsărise şi el cu povestea asta a lui cu şcoala? Şi ce vroia la urma urmei?"

De fapt, în economia generală a romanului, capitolele consacrate şcolii au un loc foarte bine determinat. Eroul este acum izbit de încă un aspect al realităţii pe care îl ignora, în chip involuntar sau poate cu bună-ştiinţă, pentru a-şi păstra iluzoria lui linişte sufletească. Marin Preda a făcut din personajul său o mare inteligenţă pe care-i place s-o confrunte, brutal şi prin surprindere, cu problemele sociale cele mai crude. Una dintre ele, care — descoperă cu uimire eroul — îl privea absolut direct, lovea în el fără milă, era şi aceea a şcolii din vremea lui. Există, în paginile analizate mai sus, una dintre pledoariile cele mai pline de patos pentru drepturile la învăţătură ale copiilor de ţărani, cu atât mai convingătoare cu cât ea este înfăţişată în imagini dintre cele mai vii, aşa cum ele s-au păstrat în memo-

ria artistului. Căci Niculaie Moromete — lucrul se poate deduce chiar dacă n-am cunoaşte nimic din biografia romancierului — este chiar Marin Preda copil, iar Ilie Moromete este tatăl său.

Istoria literaturii române — atât de bogată şi strălucit reprezentată prin tematica rurală — ţărănească — încheie, rotund, o mare etapă a ei, cu un prozator ilustru.

Eugen Barbu

PRÂNZUL DE DUMINICĂ

În *Prânzul de duminică,* cu care se deschide volumul de povestiri cu acelaşi titlu, Eugen Barbu ne apare ca unul dintre cei mai fini observatori ai vieţii de toate zilele, ai faptului divers, banal în aparenţă. La dânsul, ca la mulţi dintre prozatorii moderni din vremea noastră — nu la toţi însă! — realitatea este recepţionată direct prin simţuri, fără complexe intelectualiste anume, adesea cu o memorie reportericească uimitoare. Şi, deşi la o privire superficială povestitorul pare a se supune total obiectului său, în cele din urmă băgăm de seamă că pe dedesubtul relatării pluteşte o atitudine personală fermă, odată cu o mare forţă de transfigurare a realităţii prin care evenimentele capătă semnificaţii profunde.

Simplu de tot spus, tema acestei schiţe-reportaj este ceea ce am putea numi — cu un termen care ar părea nepotrivit aici, dar nu este — *poezia foamei.* Fenomenul fiziologic, diurn, cu totul omenesc, al ingurgitării alimentelor şi băuturii, cu toate implicaţiile lui de ordin psihologic şi caracterologic în genere, estetic în instanţă ultimă, a format obiectul preocupărilor artei scrisului dintotdeauna de la Homer la Rabelais, la Creangă al nostru, la Hogaş ori Sadoveanu. Eugen Barbu îşi propune însă, în funcţie de comportamentul uman într-o asemenea împrejurare, realizarea unui contrast frapant între două categorii sociale fundamental deosebite ca mod de viaţă şi mentalitate. „Omul este stilul", glăsuieşte un celebru adagiu provenit de la naturalistul Buffon. Dar tot atât de bine s-ar putea spune: „Omul este ceea ce mănâncă", dacă ne situăm în unghiul de privire potrivit.

Într-un vagon de clasa a treia a unui tren *arhaic* ce mergea spre Câmpulung, la munte, îşi iau „prânzul de duminecă" un grup de cinci tineri, băieţi şi fete — feciori de bani gata, s-ar

spune, dintr-o generaţie mai nouă — şi un grup de trei cosaşi „negri de soare, slabi, osoşi“. Ceea ce s-ar putea numi componenţa meni-urilor celor două *festinuri* creează contrastul de fond al povestirii: În timp ce tinerii — foarte zgomotoşi, vorbind tare şi apostrofându-se „cu amiciţie exagerată“, rupând din când în când pe franţuzeşte, „ca să sperie mitocanii din vagon“ — destupă sticle de coniac, desfac cutii de conserve scumpe şi, pe felii de pâine albă, aşază tacticos bucăţi de şuncă de Praga, ţăranii scot câte un dărab de mămăligă rece, sfarmă ceapa roşie în pumni şi întind cu mare grijă în sarea grunjoasă, cenuşie, dintr-o cârpă desfăcută între ei, pe banca tare, de lemn.

Cum spuneam, la Eugen Barbu mediul înconjurător se lasă perceput direct prin simţuri. Chiar aici stă arta prozatorului, care notează, cu savantă gradaţie, repercutarea în auz, văz, miros, a ceea ce se petrece în imediata sa apropiere. Ceea ce s-ar putea atinge de simţul pipăitului şi al gustului rămâne, în împrejurarea de faţă, ipotetic, deductibil, naraţiunea fiind făcută la persoana întâi şi povestitorul luând atitudinea pasivă a observatorului neutru. La aceasta, tot el asociază reacţiile posibile ale altor doi pasageri din vagon, „o femeie sănătoasă, cu pieptul mare, îmbrăcată într-o cămaşă ţărănească“ şi un preot tânăr, „cam neîngrijit, cu barba dezordonată“, nu tot atât de neutri şi de pasivi însă, pentru că pe feţele lor se vede aţâţarea foamei.

Dinspre colţul tinerilor, „strigătele deveniră mai ascuţite, aproape neruşinate“, când se auzi zgomotul specific al destupării unei sticle cu gât lung şi „gâlgâitul vesel“ al coniacului franţuzesc. Mirosul se răspândi numaidecât în atmosferă şi deveni atât de tiranic încât naratorul declară că *simte* cum preotului celui tânar, cu înfăţişare de băutor, îi „lăcrămă gura“. Unul din tineri, care la început părea o fire visătoare, din modul cum privea peisajul prin fereastra vagonului, dezminţi această supoziţie de moment, îndată ce e văzut înfulecând cu mare apetit „un peşte frumos, albastru ca plumbul“. Fetele „cu breton“ ronţăiau feliile de franzelă cu şuncă aşa de pofticios încât, ne asigură din nou povestitorul, „chipul femeii de lângă preotul cel tânăr era atât de lacom că m-am cutremurat“.

Când am apus că atitudinea scriitorului este neutră, am făcut o afirmaţie adevărată numai dintr-un anumit punct de vedere, acela al *impresiei* de perfectă obiectivitate cu care ne sunt relatate faptele. Eugen Barbu practică ceea ce se numeşte notaţia dură, nemiloasă, insistentă pe amănuntul frapant, exagerată însă chiar tocmai de aceea, nu rece, seacă. Pe neaşteptate — pentru cine nu este încă obişnuit cu stilul scriitorului —, dar perfect încadrat în context, apare câte o notaţie *participativă,* ca aceea din care aflăm că lăcomia observată pe chipul femeii *cutremura.* Consemnările de asemenea natură sunt mai numeroase, mai ales întru cât priveşte grupul celor trei ţărani. Intrând în vagon, spre deosebire de grupul tinerilor, ei fac totul în tăcere, cu gesturi liniştite, sfioase s-ar zice. Din înfăţişarea lor reiese „acea istovire a privirii pe care o recunoşti la cei ce muncesc greu sub pământ, sau pe pământ, neiubindu-şi munca". Oamenii par a purta cu ei „o ură fără mânie" (a se vedea nuanţa deosebitoare între cuvintele *ură* şi *mânie),* „o ură fără glas". Sunt observate gesturile „cuminţi" cu care ţăranii îşi aşază coasele, pe lângă ei, „cum ai aşeza o fiinţă vie", ca şi cum tot sensul existenţei lor ar rezida în aceste unelte pe care nu se ştie de le iubesc sau nu, dar pentru care manifestă o mare grijă. Sunt observaţi, ca sub obiectivul cinematografic, toţi trei, rând pe rând: cel mai tânăr, cam de 35 de ani, provoca mirare când spunea ceva, încet, cu o voce spartă, fiindcă „în jurul gurii adunase atâta muţenie în obişnuinţa de a şi-o strânge". Al doilea, bătrân, avea ochii „vicleni, dar tot atât de trişti, obosiţi, ca şi când n-ar mai fi văzut nimic". Căuta în taşcă, după tutun şi o bucăţică de jurnal. Al treilea „avea un gât lung şi subţire, neverosimil, şi o gură mică, ciudată la un om în vârstă". Se uita pe fereastră dar „toată podoaba locurilor pe lângă care trecea trenul se scurgea prin privirile lui indiferente, spălându-se, cum face apa de munte cu pietrele râurilor".

Devine acum clară de tot *părtinirea.* Ea ar putea sfărâma compunerea, prin schematism şi tezism, dacă scriitorul n-ar fi pe deplin conştient de pericol şi dacă, cu un instinct sigur, nu s-ar opri cu aceste consideraţii exact la punctul limită, cârnind apoi

totul spre descriptivismul revelator, şocant, în care rămâne un maestru greu de întrecut. De aici încolo participările afective, directe, sunt acoperite cu grijă. După un aparent involuntar „ţăranii *mei*“ — unde atributul posesival vine ca un fel de clipire complice spre cititor, ca spre a-l aviza asupra unei slăbiciuni mai mult sau mai puţin grave — prozatorul se obiectivează complet şi descrie cu o minuţie uimitoare prânzul ţărănesc, ca într-un tablou de gen. Imaginile rămân, cu precumpănire vizuale (în timp ce în relatarea consumării alimentelor şi băuturii, la grupul tinerilor, accentul se pune pe simţurile mirosului şi gustului, sensibil inferioare în comparaţie cu cel al văzului[1], de unde senzaţia de vulgaritate obraznică), în culori mohorâte, dar cu atât mai expresive, aspre.

Simbolic parcă — deşi nu este deloc sigur dacă autorul s-a gândit la aceasta — sarea, sarea grunjoasă, cenuşie, pe care unul dintre cosaşi o scoate la iveală dintr-o legătură, „ca pe un pachet de perle, atent să nu se piardă ceva“, formează pivotul acestui tablou al prânzului omului sărac la ultima extremitate. (Pentru cunoscător, şi printr-un formidabil contrast, gândul poate duce la toate marile festinuri descrise în literatură, de la cina lui Trimalchio din *Satyriconul* lui Petronius, până la somptuosul *Ospăţ al lui Pentaur,* din compunerea în stil parnasian a lui Alexandru Macedonski.)

Desaga din care sunt scoase sumarele şi primitivele merinde este „cenuşie ca sarea grunjoasă“. De aceeaşi culoare este şi cârpa mototolită, aşternută pe banca tare de lemn, „netezită cu blândeţe“, ştearsă „cu muchia palmei“. Alături stau dăraburile de mămăligă rece, galbenă, „cu coaja zgrumţuroasă“. În acest timp ţăranul „cel slab“ scoate din traistă „o ceapă mare, rotundă“ — apreciază ochiul de pictor al prozatorului — „un fruct frumos... ca o lampă de noapte“. Sfărâmată „cu o simplă apăsare a palmei“, ni se mai spune, „tot mirosul de şuncă pieri“.

---

[1] Am fi pe punctul de a afirma că în zugrăvirea cosaşilor prozatorul a fost influenţat şi de un celebru tablou al lui Camil Ressu (1880—1962), existent cândva la Muzeul Zambaccian.

În chip cu totul învederat deci, scriitorul îşi propune şi realizează un tur de forţă: descriind frumuseţea prânzului ţărănesc ne face să simţim *urâţenia* înfulecării scumpelor alimente etalate fără pudoare de tinerii şi zgomotoşii excursionişti.

Această atitudine, estetică neapărat, se bucură de întreaga adeziune a cititorului pentru că ea vine în acord cu o atitudine etică fundamentală, adânc omenească. Este vorba de valoarea şi, totodată, de frumuseţea muncii producătoare de bunuri materiale şi, în ultimă instanţă, de bunuri spirituale. Cine nu munceşte nu are dreptul la subzistenţă! Ideea nu este, se înţelege, nicăieri exprimată ca atare, deschis, pe parcursul relatării. Însă gândul că toţi oamenii ar trebui să se bucure de rodul muncii lor cinstite, nobile şi frumoase, îmbrăţişează, nevăzut dar simţit, întreg ansamblul povestirii. Prozatorul nu *argumentează* în cuvinte abstracte acest sfânt adevăr de justiţie socială, ci numai arată eşantioane de viaţă, în imagini vii, contraste şi inechităţi grave, convingătoare prin puterea de transfigurare pe care o are frumosul artistic.

Dar, încă o dată, originalitatea lui Eugen Barbu stă în notaţia incisivă, exactă, minuţioasă şi impresionantă prin plasticitatea ei, cu senzaţia netă de lucru văzut şi simţit, trăit la faţa locului. Intervine apoi un *stil personal,* o selectare a elementelor realităţii trecute în ficţiune, în aşa fel încât imaginea devine mai generală, larg cuprinzătoare şi naşte contemplaţia. Gesturile oamenilor mâncând au, din pricina repetărilor de mii de ori, o solemnitate de ritual, sunt simple de tot, „geometrice“ am spune. Observându-le, scriitorul le consemnează cu aceeaşi solemnitate simplă. De ar voi să le transpună pe peliculă, să le *încadreze,* unui regizor de film i-ar trebui o mare experienţă, spre a *recrea* — prin succesiunea şi alternarea planurilor — ceea ce prozatorul a făcut *să se vadă* prin cuvinte. Textul pare inextricabil şi travaliul stilistic, bănuit, e greu de reconstituit în amănunte, într-atât de naturală este fluenţa limbii. Succesiunea, alternarea şi suprapunerea planurilor se realizează prin valorile stilistice ale timpurilor verbale.

Într-o primă secvenţă, pe care am putea-o numi a *pregătirii* prânzului, domină perfectele compuse, toate în propoziţii

principale, ca spre a sublinia mişcările *precise, clare, definitive,* aduse în primul plan. Cel de al doilea, *continuul* tabloului, este realizat printr-un imperfect şi două gerunzii:

„Ţăranii mei *s-au adunat* mai aproape, *au mişcat* coasele cu aceeaşi blândeţe, cum ai muta o fiinţă vie, nu nişte lemne neînsufleţite, şi cel mai bătrân *aP căutat* într-o desagă de in, cenuşie ca sarea grunjoasă, şi a *scos* o bucată de mămăligă rece. *Era o* bucată tare, galbenă, cu găuri, ca un fagure, cu coajă zgrumţuroasă, o bucată mai mică dintr-o mare mămăligă din care se mâncase de mai multe ori, şi înainte de a o aşeza pe banca tare de lemn, sub ea *şi-a aşternut* batista, o cârpă mototolită, tot de culoarea sării grunjoase, *netezind-o* cu blândeţe şi *ştergând-o* cu muchia palmei. Ceilalţi *s-au aplecat* între picioarele desculţe, şi în tăcere *au scos* din desagi alte două bucăţi de mămăligă, la fel de vechi, de zgrumţuroase şi de galbene...“

Cea de a doua secvenţă e mai dinamică şi e pusă sub regimul perfectului simplu, în toate propoziţiile principale, alternat cu un imperfect şi un gerunziu:

„Ţăranul cel slab *scoase* în cele din urmă o ceapă mare, rotundă, un fruct frumos, poate tot atât de frumos ca o lampă de noapte, pe care-l *sfărâmă* cu o simplă apăsare a palmei, şi tot mirosul de şuncă *pieri.* Cosaşul cu chimir negru de piele *căută* în brâul său cu ţinte vechi şi roase şi *scoase o* legătură, tot vânătă, tot umedă, de culoarea sării grunjoase, şi *o desnodă,* ca pe un pachet de perle, atent să nu se piardă ceva, o legătură în care *se afla* puţină sare. După aceea, cei trei ţărani *îşi luară* prânzul de duminică, în tăcere, fără să privească munţii umeziţi *strălucind* în soarele de iulie, atât de vesel şi de darnic, *înfrumuseţând* totul în jur.“

DRAMATURGIE



Vasile Alecsandri

CLEVETICI ULTRADEMAGOGUL
Cânticel comic

„Liberal ultra, jurnalist / şi constituţionalist“, Clevetici este părintele „ultra-progresistului“ şi „liber-schimbistului“ Caţavencu. Are şi el ziarul său, *Gogoaşa patriotică,* în care luptă pentru consacrarea „aptului de la 5 şi 24 Ghenar“, pe care singur l-a înfăptuit, cu toate că n-a ajuns măcar ministru.

Procedeul dramaturgului, în creionarea demagogului liberal, este acela al îngroşării caricaturale, al exagerării contururilor, duse până la grotesc şi absurd. După Clevetici, scopul ultim al sufragiului universal este ca „toată ţara să se transforme într-o urnă eleptorală“; mai mult încă: „tot locuitorul să fie reprezentant al naţiunii“. Parlamentul ar oferi atunci un spectacol măreţ: „Patru milioane de deputaţi la un loc, cerând cuvântul!“ El vrea libertate absolută: „Să nu mai atârne servitorii de stăpâni, copiii de părinţi, soldaţii de şefi…“; vrea egalitate perfectă: „Să nu mai fie săraci şi bogaţi, mici şi mari, slabi şi graşi, proşti şi cu cap, oameni şi vite…“ etc.

Cu logica lui Farfuridi, Clevetici proclamă „respeptul Convenţiunii cu condiţiunea de a fi schimbată în totul“. Şi, din nou asemenea eroului caragialean, invocă în sprijinul său pe străbuni, pe Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul, împreună cu care strigă în gura mare: „arme! arme!“

Dar, ca şi personajele lui Caragiale, în aparenţă haoticul şi ilogicul Clevetici ştie foarte bine ce vrea: mandatul de deputat sau postul de ministru. Ochii îi sunt fixaţi asupra bugetului statului. Clevetici e un bugetivor în devenire: „Bugetul, d-lor — zice el — este pulsul unui stat!… Trebuie în consecinţă să-l pipăim cu luare-a-minte a unui medic…“

Comparaţia cu Caragiale (care pare nedreaptă până la un punct, dată fiind opera de pionierat a lui Alecsandri) duce la

concluzia că în cazul de faţă comicul de caractere e mai puţin izbutit. În timp ce Caţavencu — spre pildă — apare total inconştient de ceea ce este, cu alte cuvinte, perfect încadrat în propriu-i caracter şi în propria-i piele, Clevetici dă impresia de o anume convenţie între el şi public, actorul — şi odată cu el autorul — surâzând complice spectatorului din stal. Aceasta se observă mai ales în versurile ce trebuie cântate; foarte caracteristice vodevilurilor lui Alecsandri şi imposibil de gândit în contextul teatrului lui Caragiale:

Eu sunt celebrul Clevitici
Cunoscut nu de mult pe aici,
Liberal ultra, jurnalist
Şi constituţionalist,
Unii îmi zic că-s demagog,
Alţii că sunt numai un gog...
Dar eu n-aud, eu sufăr tot,
Căci sunt un mare patriot.

Comicul de limbaj este folosit pe larg de Alecsandri în acest „cânticel“, ca şi în toate comediile. Uneori, ca în construirea numelui personajului, se simt uşurătatea şi convenţia, mai ales în comparaţie cu Caragiale. Tot aşa în calambururi, de felul rimei „demagog-gog“, cu iz de teatru de revistă. Alteori însă, comicul de limbaj se realizează cu efect durabil. Liberal, combatant la *Gogoaşa patriotică,* îmbrăcat în frac negru, cu jiletca Robespierre, cravată albă şi barba în furculiţă, Clevetici e un latinizant care face caz de „strămoşul nostru Traian“ şi stropşeşte limba asemenea lui Rică Venturiano: El *espune* profesiunea lui de credinţă în problema colegiului *eleptoral,* în calitate de participant la *aptul* de la 5 şi 24 Ghenar. Are *respept* faţă de Convenţiune, luptă împotriva *opusăciunii* lui Sandu Napoilă şi e alături de *poporul suveran.* E însetat de glorie şi de *amoarea* popularităţii, vrea să răstoarne tot ce *esistă,* deşi în parlament *sulevă cestiuni urgente,* menite a apăra sacrul *princip al inamovibilităţii.* Fiind un temperament *apelpisit,* cuprins adică la fierbinţeala oratorică, Clevetici uită uneori a fi în *cestiune* şi

lasă, automat, să-i scape vorbele din gură numai în cascade sonore de noţiuni politice, goale de orice conţinut:

„Acest mandat sacru îl voi îndeplini ca cetăţean liber şi liberal, apărând cu energie şi cu logică *(iute)* libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convenţiunea, drepturile naţionale, garda naţională, partidul naţional şi celelalte... *(răsuflându-se),* căci eu... şi de ce nu? am toate calităţile de a fi ministru!... “

CHIRIŢA ÎN PROVINŢIE

Comedia „cu cântice“ *Chiriţa în provinţie* a fost jucată pentru prima dată pe scena Teatrului Naţional din Iaşi în 1852. La această dată dramaturgul avea în urma sa o bogată activitate, ca autor al mai multor zeci de piese, începând cu *Farmazonul din Hârlău,* pe care o compunea în 1840, continuând cu *Modista şi cinovnicul, Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iaşii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), *Chiriţa în Iaşi* sau *Două fete ş-o neneacă* (1850), şi terminând cu „cânticelele comice“ din *Şoldan Viteazul, Mama Angheluşa, doftoroaie, Herşcu boccegiul, Surugiul, Ion Păpuşariul, Gură-Cască om politic, Barbu Lăutarul* şi alte câteva. Ca poet al *Doinelor* şi al *Lăcrămioarelor,* dar mai cu seamă ca autor de teatru, Alecsandri devenise celebru. Ceea ce rămâne însă mai interesant este faptul că scriitorul înfăptuia un program pe care însuşi şi-l fixase:

„Eu însumi m-am gândit adeseori la o aseminea grea întreprindere, şi fiindcă încă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele şi a ridicolelor societăţii noastre“.

Într-adevăr, *Coana Chiriţa* este o preţioasă ridicolă din epoca imediat următoare evenimentelor de la 1848, când mica boierime de provincie tindea să parvină în ranguri. Comicul rezultă din contrastul dintre esenţa personajului — o boieroaică bătrână, urâtă şi necioplită — şi aerele pe care şi le dă: îmbracă

haine „de armazoană“ şi face echitaţie, fumează, instruieşte slugile cum să-i prezinte răvaşele „pe talger“, angajează pe „monsiu Şarlă“ ca profesor de franceză pentru neisprăvitul şi râzgâiatul de Guliţă, ea însăşi stropşindu-se într-un jargon franco-moldav de tot hazul. Acum, după neizbânda măritişului celor două fete mai mari, Aristiţa şi Calipsiţa, gospodărite numai cu „ţărănoii“ de Brustur şi Cociurlă, ambiţia ei cea mai mare este să ajungă isprăvnicească. În acest scop trimisese la Ieş, în „capitalie“, pe Bârzoi, soţul, să cerce mărimile. Pretenţia la un asemenea post important se bizuia pe „pătimirile“ suferite de familie la ’48, aşa cum reiese din convorbirea cu Safta, cumnată-sa:

„CHIRIŢA: Ah! cumnăţică, să mă fac isprăvnicească!... alta nu doresc pe lume!...

Isprăvnicească cu jandari la poartă şi-n coadă!

SAFTA: De ce nu?... Te-i face şi d-ta ca alte multe... Doar a izbuti el frate-meu la Ieş, unde l-ai trimes...

CHIRIŢA: Aşa nădăjduiesc... că şi noi... Dumnezeu ştie cât am pătimit la ’48... ca patrioţi... Las’ că ne-o perit vro zăce capete de vite; dar apoi îţi aduci aminte ce friguri o avut Bârzoi... şi cum m-o durut măsaua care am scos-o!...

SAFTA: Aşa... aşa...

CHIRIŢA: De aceea l-am silit pe bărbatu-meu să meargă la Ieş să cerce a căpăta isprăvnicia de aice din ţânut... Doară şi el are drituri... ca patriot... c-o pătimit... Nu-i vezi acu’, care de care are pretenţii să intre în slujbă... sub cuvânt că i-o fost frică la 48?... Helbet! dacă-i pe-aceea... apoi şi noi avem temeiuri... Adă-ţi aminte ce groază-l apucasă pe Bârzoi... că strâga şi pân somn c-o venit zavera...

SAFTA: Aşa... aşa...

CHIRIŢA: I... când să-l văd deodată intrând pe poartă cu doi jăndari... ştii?... i-aş sări în cap.“

Se înţelege că, scriind comediile sale, Alecsandri a fost atent la ceea ce au lucrat alţii înaintea sa. Nu la noi, unde nu exista nici un fel de tradiţie în acest domeniu, ci în alte literaturi, în special în cea franceză pe care o cunoştea îndeaproape. Există studii foarte importante, între care acela al comparatistului Charles Drouhét *(Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri)*

în care se descoperă o serie întreagă de filiaţii. Bunăoară, Chiriţa este soră bună cu personajul lui Molière din *La Comptesse d'Escarbagnas* ori cu Madame Angot, din comedia *Madame Angot ou la poissarde parvenue* (=mitocanca parvenită) de un autor mult mai neînsemnat, Maillot. Însă oricâte modele i s-ar putea găsi — în chipul cum scriitorul român aplică regulile consacrate ale comicului— Chiriţa rămâne un personaj autohton, atât de tipic încât el se potriveşte nu numai epocii imediat de după 1848, când parvenitismul era în floare, dar şi pentru vremurile mai apropiate de noi. Literatura română este deosebit de bogată în scrieri pe această temă, de la fabulele lui Grigore Alexandrescu, de pildă *Boul şi viţelul,* la *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, la comediile şi schiţele lui Caragiale, la *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu etc. La noi parvenirea s-a manifestat întotdeauna, sau aproape întotdeauna, prin săltarea în funcţii aducătoare de beneficii materiale şi prin invocarea meritelor... patriotice în vederea ocupării acestor funcţii, nu mai puţin prin pretenţiile de subţiere a moravurilor, prin lux şi cheltuieli pentru întreţinere a unui aparat cvasinobiliar. Chiriţa vrea să introducă la Bârzoieni manierele din Iaşi, „doar ne-om mai roade puţântel şi noi“, zice ea. Mutată la oraş, ca isprăvnicească, „metahiriseşte evropeneşti“ şi dă mese bogate, plănuieşte neapărat un voiaj la Paris şi nu ezită nicidecum a-şi lua titlul de baroană, pe care pune să i-l însemne pe „pasport“. Pe dedesubtul acestor fumuri aristocratice plutesc însă interesele materiale cele mai meschine. Funcţia de ispravnic înseamnă peşcheşuri grase şi, mult mai practic decât consoartă-sa, „căpchietă“ de atâta mărire, Bârzoi pune în slujbă şi curcanul cel batrân de la Bârzoieni pe care Ion, sluga de la grajd, îmbrăcat în livrea şi devenit acum un fel de şef de cabinet al stăpânului, îl vinde pe rând tuturor solicitanţilor. Apoi „baroana“ şi soţul ispravnic numără căpăţânile de zahăr aduse plocon, cărate de acelaşi Ion spre cămară. Grijulii sunt cei doi şi în ceea ce priveşte căsătoria lui Guliţă cu Luluţa, fata orfană a unei rude, numai şi numai pentru

că avea o moştenire convenabilă. Caragiale nu va înfăţişa lucrurile deloc în alt chip, pentru că şi Caţavencu, pus să se exprime deschis, după atâtea fraze sforăitoare şi demagogice despre „ţărişoara lui“, va pretinde în cele din urmă „ori o mie de poli, ori deputăţia“. Deosebirea stă numai în faptul că, mai optimist pentru epoca sa, Alecsandri face ca impostorii şi necinstiţii Bârzoieni să fie înlăturaţi prin Leonaş, tânărul care o iubea pe Luluţa şi care demasca matrapazlâcurile ispravnicului.

Mijlocul cel mai frecvent în realizarea comicului personajelor, în primul rând al Chiriţei, este şarja caricaturală, împinsă la extrem. Expresie însă a unui fenomen tipic al vremii sale, boieroaica cu gusturi ariviste nu este totuşi o apariţie respingătoare, cum greşit o prezintă unii regizori. Vorbirea Chiriţei, cu contrastul dintre expresia cea mai neaoşă moldovenească şi franţuzeasca de epocă, este de un comic generos, menit să stârnească veselia zgomotoasă a spectatorilor, prin acele decalcuri neînţelese de „monsiu Şarlă“, cu totul accesibile însă moldovenilor: *boire une cigare, tambour d'instruction, nous l'enverrons dedans, pour des fleurs de coucou, il parlera comme l'eau, je suis heureuse par dessus la mesure, il a mangé une terrible trântă, nous lavons le baril* etc. În definitiv, asemenea transpuneri cuvânt cu cuvânt dintr-o limbă într-alta se pot întâmpla oricui, mai ales când e vorba de temperamente volubile, ceea ce e cazul Chiriţei. Alecsandri însă aglomerează, exagerând în chip inteligent, spre a ne da o idee de jargonul imposibil al personajului său. El devine atât de copleşitor încât însuşi „monsiu Şarlă“ începe a-şi cam pierde şirul limbii materne şi se pomeneşte jargonând ori emiţând la rându-i expresii neoaşe, când zice despre interlocutoarea sa, la un moment dat: „îi lipseşte un dog“. Arta intervine apoi mai cu seamă în chipul cum comediograful gândeşte şi realizează anume gradaţii în producerea comicului de limbaj. Galant, franţuzul îşi dă cu părerea că Chiriţa vorbeşte „comme un livre“ şi că odrasla-i, Guliţă, „dans quelques années il parlera aussi bien que vous“. Încântată la culme, mama procedează apoi la un scurt examen al fiului:

„CHIRIŢA: Da' ian să-i fac eu un examen... Guliţă, spune nineacăi, cum se cheamă franţuzăşte furculiţa?

GULIŢĂ: *Furculision.*

CHIRIŢA: Frumos... Dar friptura?

GULIŢĂ: *Fripturision.*

CHIRIŢA: Prea frumos... Dar învârtita?

GULIŢĂ: *Învârtision.*

CHIRIŢA: Bravo... Guliţă!... Bravo, Guliţă!... (îl sărută.)"

La care profesorul, excedat, exclamă furios: „Gogomanition, va!" Motivul revine în scena a 12-a din primul act când „odorul", „sufleţălu" de Guliţă, trezit din leşinul cauzat de căderea de pe cal, explică celor doi cum se spune pe franţuzeşte trântă:

„CHIRIŢA: Quel malheur...! Cher Goulitze!... il a mangé une terrible... comment dites-vous en français... une terrible... trântă!

GULIŢĂ *(trezindu-se, cu glasul slab): Trântision!"*

Şi încă o dată, în scena finală a actului al doilea, când fricosul de Guliţă refuză provocarea la duel din partea lui Leonaş:

„LEONAŞ: Cât pentru monsiu Guliţă, dacă tot voieşte duel...

GULIŢĂ: Bai!

ŞARL: Comment? tu refuses, malheureux?!

GULIŢĂ *(cu nerăbdare): Qu'est-ce* que vous voulez? Omorâsion?

ŞARL: Fricosion... va!..."

Abilitatea dramaturgului constă în a proiecta această franţuzire a Chiriţei pe fundalul unei limbi moldoveneşti de baştină — mai accentuată chiar decât aceea a lui Creangă — şarjată şi ea, deşi, altcum privind lucrurile, autentică şi plină de farmec. Devenită aproape un document de epocă, ea constituie în acelaşi timp o bogată resursă pentru jocul actorilor care interpretează în zilele noastre rolul personajului principal. Iată o parte din moldovenişmele Chiriţei, la care se adaugă şi câteva grecisme dispărute acum: *sufleţălu, mătuşicî, roşâie, şăsă, şăpte, zăce, cumnăţâcă, bucăţică tăietă, frumuşăl, jăndari, pretenţâi, sâguranţâi, avuţâie, vesălie, împingeţi-l, ambiţâie,*

titiun, ţâgări, ruşâne, ră, oblojât, mangosât, megieşâi, alivanta la pământ, săracan de mine!, um sfeclit-o!, iaca pozna!, mă munceşte cugetul, mai sărată şi mai chipărată, Ialei!, te-ai prichit, ai căpchiet, am codălghit-o, nu dau tatarii, l-o trâmes teptil, paraxân, parastuieşti, flatarisăşti, metahirisăşti etc., etc.

Se înţelege, în afară de modul cum este pus să vorbească, personajul central se caracterizează şi prin o serie întreagă de situaţii. La Bârzoieni vine un răvaş de la soţul plecat la Iaşi şi, deşi era cu totul nerăbdătoare a afla despre numirea în funcţie a lui Bârzoi, Chiriţa cere să i se prezinte misiva conform uzanţelor din casele mari, spre crucirea lui Ion, care nu pricepe de ce este nevoie de talger şi de şerveţel pentru înmânarea unei simple scrisori şi spre mirarea lui Şarl, care asistă la introducerea *civilizaţiei cu serviette:*

„ION: Cucoană, cucoană... Iaca un răvaş de la Ieş.

CHIRIŢA *(tresărind):* De la Ieş? A fi de la d-lui... Cine l-o adus?

ION: Un jăndar de la isprăvnicie... Cică-i grabnic.

CHIRIŢA: Grabnic?... Adă... *(Vrea să ieie răvaşul şi se opreşte.)* D'aşa s-aduce răvaşul, măi oblojitule!

ION: Apoi cum?

CHIRIŢA: Cum?... Nu ţi-am spus c-acum îi moda să s-aducă răvaşele pe talgere...? Ha?

ION: Iaca... parcă răvaşele-s alivenci.

CHIRIŢA: Ce-ai zis?... Lipsăşti de-aici!... Şi doar nu mi l-ai aduce acu îndată după modă... c-atâta-ţi trebuie.

ION: Da' unde să găsesc eu talgere, cucoană?... că nu-s sofragiu.

CHIRIŢA: Du-te sus la jupâneasa de cere un talger ş-un şărvet.

ION: Şi şărvet?

CHIRIŢA: Şi după ce-i pune şărvetu pe talger şi răvaşu pe şărvet... să mi-l prezentezi frumos... ai auzit?

ION: Am auzit. *(Se duce în casă, zicând:)* Să pun talgeru pe şărvet, şi răvaşu pe şărvet... ba şărvetu pe răvaş... ba...

SAFTA: Bine, soro, cum ai răbdare s-aştepţi, când îi răvaş grabnic, de la frate-meu poate?

CHIRIŢA: Fie macar de la Pori Împărat... Am hotărât să introduc obiceiurile din Ieş, doar ne-om mai roade şi noi... N-am dreptate, monsiu Şarlă?

ŞARL: Mult dreptat, mult... în care pricin?
CHIRIŢA: În predmetul civilizaţiei.
ŞARL: *Civilisation*... cu *serviette*?
CHIRIŢA: Pe *assiette.*
ŞARL: C'est *l'etiquette?*
CHIRIŢA: Cu *serviette.*
GULIŢĂ: Pe *assiette.*
ŞARL: Au fait... *(în parte):* Je n'y suis pas de tout."

Comice sunt apoi situaţiile în care, prin aşa-numita tehnică a qui-pro-quo-ului, frecvente în cel de al doilea act (mai trepidant decât primul unde a trebuit să se facă *expoziţia personajelor* şi a întâmplării), Leonaş vine travestit în ofiţer şi începe să-i facă Chiriţei complimente în bătaie de joc, „flatarisind-o" şi determinând-o să declare că este o fiinţă „gingaşă... impresionabilă... sântimentabibilă...", o „acadé", o „„zarnacadé": *„Ah... te rog menajarisăşte-mă... nu face abuz de slăbiciunea unei gingaşă fiinţi: dacă mă iubeşti... dacă-ţi sânt scumpă... fii delicat... nu mă opri mai mult... lasă-mă să fug... că mă munceşte cugetul..."*

În comparaţie cu consoartă-sa, conu Bârzoi pare un conservator ruginit cu toate că funcţia de ispravnic îi convine de minune. În ceea ce-l priveşte, el regretă traiul patriarhal, cu tabieturile respective, tânjeşte mai ales după mâncările „creştineşti", autohtone, pe care actuala isprăvnicească nu mai catadicseşte să le pregătească spre a nu-şi pârli faţa la focul din bucătărie:

„Las' că dumneaiei cucoana nu mai catadicsăşte să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulceţi, vişânapuri... ca la casa omului... sau măcar să-mi facă la masă vrun cheşchet, vro plachie, vreo musaca, vreo camama, vreo baclava... vro ciulama... bucate creştineşti... sănătoasă şi uşoare... Unde!... şăde toată ziua pe tanbur, la tauletă, şi din blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemţăşti nu mă slăbeşte... Auzi! Blanmanjăle?... Bulionuri?... Borş şi alivenci... că cu astea am crescut în casa părintească..."

Cât priveşte voiajul la Paris al nevesti-sii, Bârzoi nici nu vrea să audă de aşa ceva, dar întâlneşte o opoziţie de neînlăturat.

Furia matroanei ahtiată de voiajuri mondene atinge culmea, când o *auzim* (şi *o vedem)* răstindu-se aşa:

„M-am uscat, îţi zic... şi de nu m-oi porni degrabă... să ştii că-mi vine ipohondrie... *(ţipând:)* Oh! că nu mai pot trăi în ţara asta!“

În sfârşit, şarja din comediile lui Alecsandri, din *Chiriţa în provincie* în special, comportă un artificiu de compoziţie din care nu lipsesc cupletele cântate, ori numai recitate, marcând trecerea de la un moment la altul al acţiunii. În chipul acesta verva reprezenţaţiei se menţine tot timpul la nivelul cerut de spectatorii care în epoca respectivă nu erau deloc pretenţioşi dar, bănuim, nu agreau dialogul lent, analitic ci gustau mai cu seamă genul numit al vodevilului, ceva între operetă şi teatrul de estradă din timpul nostru. *Tendinţa,* rămasă tot timpul explicită, se acoperă din punct de vedere estetic prin o anume complicitate intervenită între actori şi publicul din sală, ca în vechile comedii clasice. La sfârşit, prin intermediul cupletului, actorii îşi ies din roluri şi comentează înşişi spectacolul, moralizând ca în fabule:

„LEONAŞ: Apoi... nu ştii că lumea-i un teatru plin de comedieni?
CHIRIŢA: Bine zâci... ! blagoslovită să-ţi fie vorba!... Tocmai asta era s-o spun şi eu d-lor-sale... *(Arată publicul şi înaintează spre el.)*

Credeţi-mi mie; cei mulţi în lume
Fie din Londra sau din Focşeni,
Fie cu stare, cu rang, cu nume...
Joc ades roluri de comedieni.
Cela ce strigă că ţara pere
Pân-ce apucă vreun ciolan,
Şi cât îl roade, stă în tăcere...
Cine nu-l ştie că-i comedian?

GULIŢĂ:

Cel care vecinic se tot făleşte
Că-i de neam nobil cât un sultan,
Şi-n faptă-i neamul şi-l necinsteşte
Îi prost, sărmanul! prost comedian!“

I. L. Caragiale

O SCRISOARE PIERDUTĂ

(Farfuridi)

S-a spus că una din principalele trăsături ale originalităţii lui Caragiale stă în faptul că personajele sale comice sunt prototipuri de imbecili[1]. Desigur nu e vorba de nişte imbecili din naştere, de cazuri clinice, ci de nişte indivizi cu o imbecilitate câştigată în mediul social care le-a imprimat un anume automatism de gândire, de vorbire şi acţiune, un comportament ilogic şi absurd din punctul de vedere al unui om inteligent.

Cel mai tipic imbecil din întreaga operă a lui Caragiale ni se pare a fi Take Farfuridi, personajul din *O scrisoare pierdută*. O concurenţă ar putea veni din partea lui Agamiţă Dandanache, dacă, în cazul acestuia din urmă, imbecilitatea nu ar fi complicată cu ramolismentul. Farfuridi este însă imbecilul pur, pentru că scriitorul — şi o dată cu dânsul cititorii şi spectatorii — au satisfacţia şi bucuria de a descoperi în el legi, fenomene, aspecte şi tablouri de epocă imposibil de înfăţişat altfel. Personajul e o mostră edificatoare. El seamănă cu o jivină fantastică, însă teribil de reală, prin arta cu care dramaturgul o impune conştiinţei noastre: grotesca imagine, mărită ca de nişte aparate optice, ne ajută să reconstituim o epocă.

Deposedat — cu cruzime — de către autor, de orice urmă de inteligenţă, Farfuridi, ca om politic, îşi cunoaşte totuşi foarte bine interesele, printr-un soi de instinct şi automatism de speţă, întocmai ca Agamiţă Dandanache, care păstrează scrisoarea, în virtutea faptului că aşa procedează toţi cei din familia sa, începând de la '48[1]. Are antene ultrasensibile pentru a adulmeca

---

[1] Observaţia lui G. Călinescu este perfect îndreptăţită: „Prin individualismul eroilor se lămureşte şi trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sunt amorali, fiindcă

trădarea care era pe punctul de a se pune la cale, de către Joiţica şi grupul ei. Ştie, din instinct de speţă, că trădarea e în firea lucrurilor. Ceea ce îl nelinişteşte este faptul de a fi exclus de la beneficiile ei: ,,la urma urmei, fie şi trădare — dar s-o ştim şi noi". Automat (însă spunând, tocmai din această cauză, numai adevărul!), Farfuridi declară solemn şi, aparent, paradoxal că iubeşte trădarea dar urăşte pe... trădători, adică pe cei care-l exclud de la profiturile ei. De aici până la enormitatea pe care Caragiale i-o atribuie nu mai e decât un pas. Căci ipochimenul, în naivitatea şi prostia-i teribilă[1], asociază la iubirea lui pentru trădare pe Ştefan cel Mare, pe Mihai Bravul, pe Vlad Ţepeş şi pe Mircea cel Bătrân: „... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noştri, cu Mihai Bravul şi Ştefan cel Mare: iubesc trădarea *(cu intenţie),* dar urăsc pe trădători..." „Pentru că eu am zis-o cu străbunii noştri, cu Mircea cel Bătrân şi cu Vlad Ţepeş, neică Zahario: îmi place trădarea, dar..." etc.

Personajul e simpatic şi *amuzant* pentru că momentan nu ştie ce spune şi e *odios* pentru că ştie foarte bine ce vrea, la urma urmei: chiverniseala proprie. Ca apariţie personală e numai *hilar,* ca reprezentant al speţei, al clasei sociale din care face parte, e *fioros,* îmbinarea acestor două laturi a fost posibilă prin recurgerea la automatism şi caricatură, vizibile mai ales în vorbirea personajului. Pe Farfuridi îl caracterizează ticul verbal *„fix"*. De aceea el poate spune, în virtutea inerţiei, „zece trecute fix" şi chiar „1821 fix". Pentru a contura mai puternic personajul său, Caragiale însoţeşte toate apariţiile în scenă (în număr de patru, pe întregul parcurs al piesei!) ale lui Farfuridi de un fel de dublu al său, ori mai curând o *anexă,* în persoana

---

n-au noţiuni de morală... A folosi şantajul se cheamă pentru el [pentru Agamiţă Dandanache, n. n.]: «C-am întors-o cu politică» *(Jurnalul literar,* nr. 2, 1947, p. 8).

[1] După Camil Petrescu, prostia absolută se confundă cu viclenia descurcăreţilor egoişti, victorioşi, pentru ei înşişi, în viaţa de toate zilele, orbi, lipsiţi total — tocmai din această pricină — de clarviziune cât priveşte interesele obşteşti.

lui Iordache Brânzovenescu. Brânzovenescu este o figură lipsită de individualitate, servind numai de reflector şi totodată de umbră pentru ascendentul şi patronul său politic. De el îl apropie mai întîi numele, prin aluzia lor *culinară,* care sugerează, cum remarcase Ibrăileanu, „inferioritate, vulgaritate şi lichelism", apoi convingerile politice comune. Devine clar de tot că ei sunt nedespărţiţi şi merg împreună oricând şi oriunde, în nenorocire sau în bucurie, fie că are sau nu loc „trădarea" — pe care cu antenele lor fine au adulmecat-o deja — fie că sunt sau nu părtaşi la ea. Într-un singur loc — ş-ar zice — apare o mică şi trecătoare disensiune între dânşii: când cu telegrama pe care Brânzovenescu declară că o iscăleşte numai dacă o dau ,,anonimă". E o mică fisură în prietenia lor, prilej pentru autor de a arăta că prostia, idioţia chiar, şi poltroneria lui Brânzovenescu e mai mare decât a tutorelui său:

„FARFURIDI *(cu tărie, impunător):* Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă!

BRÂNZOVENESCU: Aşa da, o iscălesc!"

Întotdeauna Brânzovenescu serveşte de multiplicator şi rezonator al replicilorl lui Farfuridi, care, fragmentate, repetate sau reluate într-o formă asemănătoare, devin astfel mai vii şi mai dinamice. Foarte interesantă este, sub acest aspect, scena I din actul II, când cei trei fruntaşi politici — Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu — s-au adunat spre a-şi face socoteala voturilor probabile. Ei sunt ,,stâlpii puterii", stimabili şi onorabili, vechi membri ai comitetului pentru statuia lui Traian şi membri în ,,comiţiul agricol" etc... La început, atmosfera are calmul de dinainte de furtună. Cei doi, Farfuridi şi Brânzovenescu, abia aşteaptă prilejul să aducă vorbă despre ,,trădare", căci ei mirosiseră tratativele care se duceau între Caţavencu şi grupul condus de Zoe. Prilejul se iveşte în momentul în care se pune problema aducerii lui Ienache Sirepeanu ,,să voteze cu noi" — cum se exprimă Trahanache. Farfuridi prinde vorba din zbor şi pune întrebarea insinuantă: „Adică cum să voteze cu noi?",

reluată apoi ca un ecou de Brânzovenescu: ,,Adică cum să voteze cu noi?“ Jocul continuă din ce în ce mai precipitat, între cei doi, care ştiau „ceva-cumva“, şi Trahanache, devenit dintr-o dată inocent. Vorbele se amestecă; printre *parlamentarele* politeţuri cu iz franţuzit denaturat, precum *stimabile, onorabile, venerabile* etc., apare câte un familiar *neică,* câte un: *Iar te faci chinez* sau: *Să n-am parte de Joiţica dacă ştiu.* Când spiritele se aprind prea tare, răsar cuvinte din fondul autohton, frizând mahalagismul. Trahanache e gata să-i taxeze pe cei doi drept *vagabonţi de pe uliţă* şi *zavergii.* Pentru că numitul *Caţavencu* făcea figură de *ultraprogresist,* Farfuridi — Brânzovenescu îl declară pur şi simplu *nihilist* (devenit în vorbirea personajelor lui Caragiale *nifilist;* ca şi *fitanţie, arfivă* etc.). Contrastul comic se accentuează prin alătararea unui calificativ foarte autohton: *moftologul.* Cu acest *moftolog* şi *nifilist,* Fănică Tipătescu, prefectul, urmează „a-şi da coatele“ — după opinia lui Farfuridi. Replicile se succed vertiginos, comicul scenei, magistral, neatins de nimeni până astăzi în dramaturgia noastră, provine din gesticulaţie, din mimică, din ţistuituri, din semne de exclamaţie, din interjecţii şi puncte de suspensie:

„TRAHANACHE: Mă rog, aveţi puţintică...

FARFURIDI: Nu ştiam...

TRAHANACHE: Mă rog, aveţi...

FARFURIDI: Ba eu merg şi mai departe, şi zic, cum ziceam lui amicul meu Brânzovenescu: Mă tem de trădare...

TRAHANACHE: Cum de trădare?

BRÂNZOVENESCU: De-aia noi astăzi când am mirosit ceva-cumva...

FARFURIDI: Ceva-cumva...

TRAHANACHE? Ceva-cumva?

BRÂNZOVENESCU: Dacă e ceva la mijloc...

TRAHANACHE: Ceva la mijloc?

FARFURIDI: Da, aşa, dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie!

BRÂNZOVENESCU: Dar cel puţin s-o ştim şi noi! *(Trahanache vrea să întrerupă, fără să izbutească.)*

FARFURIDI: Pentru că eu am zis-o“ etc.

Vine, în fine, momentul să se precizeze numele trădătorului. Jocul continuă.

Farfuridi şi Brânzovenescu sunt mereu evazivi. N-ar vrea să-şi supere interlocutorul pentru că îl ştiu „tare“. De altă parte, vor, în sfârşit, să pună punctul pe *i:*

„FARFURIDI: Ştii ce, venerabile neică Zahario, ia să dăm noi mai bine cărţile pe faţă.
TRAHANACHE: Dă-le, neică, să vedem.
FARFURIDI: Ţi-am spus că mi-e frică de trădare… Ei?
BRÂNZOVENESCU: Ei?
TRAHANACHE: Ei?
FARFURIDI: Ei ? mi-e frică din partea amicului…
TRAHANACHE: Care amic?
BRÂNZOVENESCU: Care amic, care amic? Ştii d-ta…
TRAHANACHE: Să n-am parte de Joiţica dacă ştiu.
FARFURIDI: Iar te faci chinez…
TRAHANACHE: Zău, nu…
FARFURIDI: Din parteă amicului… Fănică…
TRAHANACHE *(surprins):* Ce?
BRÂNZOVENESCU: Din partea prefectului…
TRAHANACHE *(încruntat):* Cum?
FARFURIDI *(scurt):* Nouă, ni-e frică… de! că-şi dă coatele cu Caţavencu…
TRAHANACHE *(urmează jocul crescendo):* Cu Caţavencu?
FARFURIDI: Cu moftologul…
BRÂNZOVENESCU: Cu nifilistul…“

Apariţia cea mai lungă a lui Farfuridi în *O scrisoare pierdută* o aflăm în scena I din actul III, scena discursului. Cortina se ridică asupra unei întreruperi… Rău prizat de public — dominat de grupul gălăgios al lui Caţavencu — oratorul, întrerupt mereu, se adresează avocăţeşte cu acel veşnic: „Daţi-mi voie…“ (însoţit de ştergerea frunţii asudate cu batista), când către auditoriu, când către preşedinte. Brânzovenescu se află prin preajmă, gata să-i sară în ajutor, turnându-i apă în pahar la pauze, agitând cu aplauze grupul simpatizanţilor etc.

Faţă de *liber-schimbistul* şi *ultraprogresistul* Caţavencu, Farfuridi trece de ,,ruginit“, învechit, obsedat de ideea fixă a istoriei, pregătit să facă expuneri lungi, obositoare, prin incursiunile lor în adâncul trecutului. Abia terminase de vorbit „din punctul de vedere de drept“ şi acum era gata s-o înceapă iar de la: ,,anul una-mie-opt-sute-două-zeci-şi-unu... fix“. Publicul — exceptând pe partizani — în frunte cu Caţavencu protestează vehement. Nu i se dă satisfacţie să vorbească pe larg măcar de la ,,64“, invitat fiind să treacă la *cestiune.* Discursul lui Farfuridi este un monument de prostie şi incoerenţă, o nemaipomenită batere de apă în piuă, o aruncare de vorbe sonore în gol, fără logică, în pur automatism cu toate că *ideologia* oratorului — chiverniseala proprie — e clară de tot, pentru oricine, şi în definitiv subînţeleasă de auditoriul de pe scenă, care ştie prea bine că discursurile sunt numai o ceremonie acolo. Când nu debitează scolasticisme şi tautologii mizerabile ca acestea:

,,Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64:... Ştim... oricine dintre noi ştie ce este 64, să vedem ce este plebicistul...“

Farfuridi formulează paralogisme îngrozitoare, precum următorul:

„Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale. ... Din această dilema nu puteţi ieşi... Am zis!“

Cum e oratorul, aşa este şi publicul. Geniul lui Caragiale atinge aici (ca şi în alte situaţii similare din opera dramaturgului şi prozatorului) culmea spectacolului comic. În timp ce — în comediile sale — Alecsandri căuta a demasca impostura şi prostia, pe loc, prin replica venită la timp din partea unui personaj pozitiv sau măcar prin atitudinea străvezie a autorului, Caragiale lasă lucrările cum se află. Nimeni din adunare nu dă semne de protest faţă de modul cum a fost formulată *dilema* în

chestiune sau definiţia lui ,,64". Toată lumea, inclusiv preşedintele, zice *plebicist,* cuvântul ameninţând, din vina lui Caragiale, să se transmită în această formă posterităţii ca şi *renumeraţie* al lui Pristanda. Nimeni nu protestează, pentru că toţi cei din adunare sunt, în grade diferite, nişte Farfurizi şi Caţavenci, în masă, interesaţi de competiţia politică şi nicidecum de logică, de concordanţa dintre cuvinte şi fapte, atâta vreme cât nu e vorba de căpătuiala lor personală. Aşa încât Farfuridi poate debita, în continuare, enormităţi. El vorbeşte de o *cestiune politică* de la care atârnă nu numai prezentul şi viitorul, dar chiar şi *trecutul ţării.* Tot aşa, automat, înşiră în neştire — numai pentru sonoritate — anii istorici: ,,... precum, daţi-mi voie — *(se şterge)* precum la 21, daţi-mi voie *(se şterge),* la 48, la 34, la 54; la 64, asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte", uitând că el şi ai lui se aflau numai ,,în anul de graţie 1883". Frazele demagogicului discurs (cel mai demagogic discurs din întreaga noastră literatură) se mişcă acum în absurd total, urcă gâfâitor, coboară precipitat, penibil, anacoluturile agramate, discontinuităţile de tot felul, odată cu gesturile oratorului, tinzând spre un punct culminant al peroraţiei caricaturale:

„Atunci, iată ce zic eu şi împreună cu mine *(începe să se înece)* trebuie să zică, asemenea toţi aceia care nu vor să cază la extremitate *(se îneacă mereu),* adică vreau să zic da, ca să fie moderaţi... adică nu exageraţiuni!... Într-o chestiune politică... şi care, de la care atârnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... *(se încurcă, asudă şi înghite)* încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... Da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... şi... idei subversive... *(asudă şi se rătăceşte din ce în ce)* şi mă-nţelegi, mai în sfârşit, pentru care în orice ocaziune solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privinţă, poporul, naţiunea, România... *(cu tărie),* ţara în sfârşit... cu bun-simţ, pentru ca să vie şi să recunoască, de la care putem zice depandă... *(se încurcă şi asudă mai tare),* precum, daţi-mi voie... pentru ca să dăm exemplu chiar surorilor noastre de ginte latină însă!"

Chestiuni politice, zguduiri care lovesc societatea, ,,Europa cu ochii aţintiţi asupra noastră“, exemplul ce trebuie să-l dăm „surorilor noastre de ginte latină“, poporul, naţiunea, ţara, România etc. — iată vorbe mari şi goale debitate mai mult pentru aspectul lor sonor[1].

Comicul rezultă şi din străbaterea printre aceste vorbe pretenţioase a câte unui cuvânt familiar, ivit când oratorul se află la ananghie, precum: *ori prea-prea, ori foarte-foarte, mă înţelegi;* sau prin câteva fonetisme de epocă: *să cază, soţietate, depandă, eţetera*[2].

Coborât de pe tribună şi pus să se certe cu Caţavencu (în scena din pauza dintre cele două discursuri), Farfuridi, *înţepat* de adversarul său, devine pur şi simplu un mahalagiu fără pic de parlamentarism. De astă dată vorbirea lui este perfect coerentă, comunicând idei foarte clare în nişte termeni deosebit de pitoreşti:

„FARFURIDI *(izbucnind):* Ia scuteşte-mă cu mofturile, d-tale! Onest d-ta? Pe de o parte *Răcnetul Carpaţilor,* pe de altă parte chiverniseala confraţilor, pe de o parte opoziţie la toartă, pe de altă parte teşcherea la buzunar!... Urlă târgul, domnule...

BRÂNZOVENESCU *(trăgându-l de mânecă):* Tache! Tache!

CAŢAVENCU: Dă-mi voie!

FARFURIDI *(furios)*: Ce voie! Ce voie! Vii cu moftologii, cu iconomii,

---

[1] Nu mai încape nici o îndoială că şarja caricaturală din discursurile demagogice ale lui Farfuridi şi Caţavencu are puncte de plecare cât se poate de reale. Titu Maiorescu nota, în pamfletul *Oratori, retori şi limbuţi,* o serie întreagă de mostre din vorbăria parlamentară a epocii. Va fi trăit poate satisfacţia de a le fi văzut ridiculizate de Caragiale în comedii. Iată una extrasă din ziarul *Românul:*

,,Români!

În mai puţin de 2 luni aţi trăit mai mult de 2 secoli. Voi, născuţi de ieri, aţi devenit învăţătorii lumii civilizate. Europa, uimită de înţelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale şi aşteaptă tot de la voi. Nu simţiţi, fraţilor, că dumnezeirea furnică în toată fiinţa voastră?“ *(Apud* Titu Maiorescu, *Critice,* II, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 410—411.)

[2] Marin Preda va studia procedeul. Vezi mai sus analiza noastră la discursul învăţătorului Toderici din *Moromeţii,* I.

cu soţietăţi, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară... cu dăscălimea d-tale *(mişcare în grupul Caţavencu)*, cu moftangiii d-tale...“

Se pare că însuşi Caragiale a ţinut mult la acest personaj, pe care-l va fi descoperit cu satisfacţie în figurile de avocaţi şi avocăţei ai timpului său, frecvenţi apărători ai partidului sau grupului politic din care făceau parte, gata să-l trădeze dacă interesele lor personale le dictau acest lucru — gata să improvizeze discursuri demagogice, în care amestecau fără ruşine poporul, ţara şi pe ,,străbunii noştri“, luaţi ca martori la matrapazlâcurile lor. Că a ţinut mult la Farfuridi, stă mărturia lui D. Suchianu[1], care ne informează cum Caragiale a voit când piesa nu era gata — să-l designeze candidat în alegeri, ezitând totuşi între el şi Caţavencu. În cele din urmă însă a hotărât să creeze un al treilea personaj pe care să-l propună candidat şi a ales pe Agamiţă Dandanache, sinteză superioară a celor doi, acesta fiind, cum s-a mai spus, mai imbecil decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu.

[1] D. Suchianu, *Diverse însemnări şi amintiri,* Ed. ziarului *Universul,* 1933; cf. şi I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută,* Stagiunea 1938—1939, Editura Cultura poporului, f. a., în „Introducere“, p. XXVII—XXIX.

Barbu Delavrancea

APUS DE SOARE

Trilogia Moldovei *Apus de Soare, Viforul* şi *Luceafărul,* compusă în 1909—1910, este rodul unei înalte conştiinţe cetăţeneşti a scriitorului care a voit să pună în faţa contemporanilor săi o pagină din trecutul glorios al poporului nostru. Printr-un concurs fericit de împrejurări, piesa cea mai izbutită a trilogiei rămâne *Apus de Soare,* capodoperă a genului, prin care Delavrancea stă alături de înaintaşi străluciţi, precum Alecsandri şi Hasdeu. Caragiale însuşi apreciase cu totul elogios această piesă a lui Delavrancea.

Sursele de informaţii pentru dramaturg sunt de aflat în *Letopiseţele Moldovei*[1], publicate de M. Kogălniceanu, în *Cronica românilor şi a mai multor neamuri* de Gh. Şincai, în *Arhiva istorică a României,* scoasă de B. P. Hasdeu, şi mai cu seamă într-o carte a lui C. Esarcu: *Ştefan cel Mare, Documente descoperite în arhivele Veneţiei* (1874), unde scriitorul află o serie de amănunte deosebit de interesante, referitoare la ultimele zile din viaţa marelui voievod moldovean. E menţionată, în cartea lui Esarcu, o scrisoare din colecţia veneţiană a lui Marino Samido datată 21 august 1504, care pomeneşte de boala domnitorului, de arderea cu fierul înroşit în foc a ranei de la picior, de medicii care l-au îngrijit, de înscăunarea lui Bogdan, încă din timpul vieţii lui Ştefan, de un complot boieresc, înăbuşit în faşă etc.

E. Lovinescu contestă acestei piese conflictul dramatic şi acţiunea, în anume fel pe drept cuvânt. Însă *Apus de Soare* traieşte — aşa cum arată G. Călinescu — „mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal". Ştefan este o mare energie care nu vrea să piară, un autocrator de care a ascultat întreaga Moldovă şi de teama căruia s-au cutremurat duşmanii din jur,

[1] Vezi şi lucrarea noastră *Valori expresive în literatura română veche,* Ed. Minerva, 1976, capitolul despre Grigore Ureche.

mai multe zeci de ani în şir. Acest bărbat de stat şi general încercat în multe războaie, om de mari energii fizice şi morale, trăieşte drama bătrâneţii şi a sfârşitului inexorabil al vieţii. Conflictul, foarte puternic, este deci mai mult de ordin interior, constând în contradicţia dintre caracterul perisabil al omului Ştefan şi tendinţa de perpetuare a puterii domneşti, a voinţei voievodului, dincolo de moarte. Acest conflict, general-uman totodată, capătă o profundă semnificaţie social-istorică. Nu moartea — pe care a privit-o de atâtea ori în faţă, în nenumăratele-i războaie — îl cutremură pe Ştefan cel Mare, ci ideea că autoritatea domnească s-ar putea prăbuşi o dată cu dispariţia lui fizică. Meritul mare al dramaturgului constă în aceea că a înţeles cu adâncime fenomenul istoric esenţial al epocii, precum şi în faptul de a-şi fi înzestrat eroul cu această înţelegere. Forţa statului feudal moldav stătea, pe atunci, în autoritatea puterii domneşti centralizatoare. În politica lui înţeleaptă, voievodul se sprijinise pe mica boierime şi pe răzeşi, lovind în marii latifundiari cu tendinţe dezagregante. Ca domn, Ştefan, ajuns la bătrâneţe, atinsese treapta cea mai de sus a gloriei, a superiorităţii şi autorităţii. Credincioşii şi supuşii îl numesc „slăvitul“, „sfântul“, „împăratul“, iar puţinii uneltitori, precum paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan şi jitnicerul Stavăr, tremură numai la gândul sabiei scurtătoare de capete, punându-şi nădejdea doar în boala, bătrâneţea, moartea omului Ştefan Muşatin.

Romanticul Delavrancea a ştiut — cu un deosebit tact artistic — să zugrăvească cu egală forţă pe bătrân şi pe voievod, pe om şi pe supraom, în persoana lui Ştefan cel Mare. Astfel, în timp ce doamna Maria se îngrijeşte de boala soţului, voievodul e preocupat de problema Pocuţiei:

,,DOAMNA MARIA: Rămâi, stăpâne: îngrijeşti de Moldova, îngrijind de sănătatea ta...

ŞTEFAN: Pocuţia...

DOAMNA MARIA: Iarnă... Viscol...

ŞTEFAN: Pocuţia!

DOAMNA MARIA: Să înceapă primăvara...

ŞTEFAN: Iarnă e aici *(arată părul)* şi niciodată primăvara nu va mai sosi...“

(Actul I, scena 5.)

Înscăunând pe Bogdan, bătrânul Ştefan îşi prelungeşte puterea după moarte: ,,Io, Ştefan Voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ştefan Voievod, i-am aşezat cu mâna mea coroana strămoşilor mei" (actul IV, scena 10). Voinţa lui este lege şi cine i se împotriveşte cade mai înainte chiar de a fi atins de fierul sabiei domneşti. Această sabie are puterea unui simbol, semn al autorităţii tronului, de care voievodul e conştient pe deplin. E însăşi voinţa autocratului: ,,Nu vrea să iasă..." — zice Ştefan încercând să scoată sabia şi adresându-se paharnicului Ulea; iar, după o pauză calculată, cu psihologia bătrânului care pipăie conştiinţa interlocutorului: ,,Nu vreau să vrea să iasă" (actul III, scena 8). Şi după executarea actului sacramental al tăierii uneltitorului: „Şi cu acest oţel oprii cutremurul şi umplui prăpastia... *(S-aude:* ,,Să trăiască domnul Bogdan!") I... î... Da!... S-a împlinit legea! *(Scoboară treptele şi aruncă sabia.)* ţi-ai împlinit menirea ca şi mine!" (actul IV, scena 10).

Ca om, Ştefan nu e lipsit de obişnuitele păcate, ,,într-un mod fatal legate de-o mână de pământ", după cum zice poetul. Are copii nelegitimi, pe Oana şi pe Rareş. Pentru că cei doi se iubesc, tatăl caută să impiedice incestul. „Slăvitul", ,,milostivul", „sfântul" Ştefan nu putea însă să facă acest lucru pe faţă, spre a nu-şi ştirbi autoritatea. De aceea, pe Rareş îl trimite la mama lui, la Hârlău, pentru a afla adevărul, iar faţă de Oana foloseşte un şiretlic de om bătrân şi bolnav, prefăcându-se că aiurează, comunicând fetei adevărul în chipul acesta. Tot ca om, Ştefan trece prin torturi crâncene, atunci când trebuie să i se ardă rana de la picior. Impresionantă este însă voinţa voievodului, care, spre a nu-şi pierde aureola de supraom, cere să nu fie imobilizat în vederea acestei teribile operaţii, în timpul căreia, spunând rugăciunea — ca înaintea unei bătălii — converteşte, în final, strigătul de durere într-o relatare de război: „Şi când îl străpunse pe Bogdan îi zise... Câine, ce ai făcut pe fratele tău... şi când îşi dete sufletul strigă... a! a! o! o!" (actul IV, scena 8).

După cum s-a mai spus, drama istorică *Apus de Soare* este lipsită de un conflict organizat, de o intrigă bine studiată. Personajul principal, Ştefan cel Mare, este mereu în centrul atenţiei spectatorilor. Chiar şi în rarele dăţi când nu se află pe scenă, el

este prezent prin comentariul celorlalte personaje, toate secundare, create anume spre a întregi figura principală ce creşte monumental din fiecare replică. Oana şi Doamna Maria sunt devoţiunea întruchipată, de fiică şi soţie, dar şi de moldovence. Rareş este creat pentru verificarea, în ereditate, a caracterului şi pentru ca bătrânul să aibă în faţa ochilor spectacolul desfătător al sângelui tânăr al Muşatinilor, care fierbe: „Oh! sângele Muşatinilor n-are astâmpăr, fierbe, năvăleşte ca haiturile de la munte!“ (actul III, scena 4). Moghilă este slujitorul credincios etc. Toate aceste personaje pivotează în jurul celui central şi se hrănesc din seva acestuia. Compoziţional, *Apus de Soare* nu are o construcţie arborescentă, ci seamănă de fapt cu o ţâşnire impetuoasă, poematică. Mai mult decât o dramă istorică, *Apus de Soare* este un poem dramatic. În acest sens este gândit şi titlul simbolic.

Din punctul de vedere al mijloacelor de expresie, *Apus de Soare* este o capodoperă oratorică, întrunind totodată, într-o formă unică până acum, multă observaţie umană la un loc cu poezia. Acest lucru este posibil în literatură o singură dată — în cazul evocării — în ultimele apoteoze — a unei figuri istorice măreţe, precum aceea a lui Ştefan cel Mare. Talentul oratoric al lui Delavrancea s-a manifestat aici din plin, cu mari efecte scenice, spectaculoase. Aceasta pentru că teatralitatea, retorismul, grandoarea şi solemnitatea se potrivesc personajului în chestiune, şi numai acestuia. Aplicând procedeul şi celorlalte două părţi ale trilogiei, Delavrancea a izbutit incomparabil mai puţin. Numai lui Ştefan cel Mare, bătrân, în culmea gloriei, care s-a păstrat în conştiinţa tuturor generaţiilor, i se potriveşte a se exprima în chipul acesta retorico-poematic:

„ŞTEFAN:...De câte ori îmi înfăş pulpa dreapta zic Doamnei: Oana, piciorul meu. Piciorul meu vrednic ca Oana *(scapă sabia într-adins)*. Oană... *(Oana ridică sabia, i-o dă, şi dă să-i sărute mâna, dar n-o ajunge.)* Să mă cobor la tine ori să te-nalţ la mine? Priveşte drept în dreptul ochilor mei. A! tu plângi, Oană? Şi de ce? Aide... vino încoace, bătrâna mea prietenă. Pe creştetul tău să cadă sărutul voievodului ca ploaia peste holdele verzi *(O sărută pe creştet)*...

DOAMNA MARIA: Seamănă cu Măria-ta... Ca două picături de apă...

ŞTEFAN: Una care pică acum şi alta care a picat odinioară... Abia... risipit... Pe una o văd... pe cealaltă...“ *(actul I, scena 4)*.

La vederea poporului care se adună, Ştefan vorbeşte ca un poet profet, cu exclamaţii de lirism sublim şi în metafore grandioase. Cu siguranţă că nu aşa s-a comportat căpetenia de oşti. Imaginea trăieşte însa în posteritate şi impresionează puternic: este o imagine care convine spiritului nostru şi Delavrancea are meritul de a o fi exprimat grandios. Personajul se adresează parcă spectatorilor din sală:

„ŞTEFAN: Oh! săracii!... Săracii mei ş-ai vostri... Săraci şi voi şi eu... Ce bogată e Moldova!... I-auz şi-i văz, îi văz şi-i auz... O! cum se varsă apele în Siret, aşa vin şuvoaiele în Suceava la chemarea Voievodului lor!... *(actul I, scena 7)*.

Oricât de pompoase, vorbele mari spuse de gura lui Ştefan cel Mare conving mereu artisticeşte, ca nişte sunete de război scoase din alămuri, în momente de viaţă şi de moarte:

„Eu am fost biruit la Războieni şi la Chilia. Moldova a biruit pretutindeni! A fost norocul, a fost tăria!“ *(actul III, scena 8);* „Doamne, osândeşte-mă, după păcatele mele, ci nu mă osândi de pacea cu turcii, spre mântuirea sărmanului meu popor“ *(ibid.);* „Sunt deşert, dar de deşertăciune niciodată n-am fost plin“ *(actul IV, scena 4)*.

După cum se ştie, Barbu Delavrancea a fost cel mai mare orator al nostru. Ştia să capteze mulţimile printr-un anume crescendo studiat al discursului, prin dezlănţuiri de cascade verbale hohotitoare cu adânci ecouri în suflet. Meşteşugul retoric — foarte rar utilizat în literaturile mai moderne — atinge sublimul în câteva din celebrele replici ale lui Ştefan cel Mare din *Apus de Soare*. Exclamaţiile şi interogaţia, urmate de enumerarea numelor proprii vestite, cu sonorităţi istorice impresionante în gradul cel mai înalt, sunt de mare efect scenic, făcute anume spre a zgudui sala: Ştefan pare a se adresa parterului:

„Oh! pădure tânără!... Unde sunt moşii voştri? Presăraţi... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni.

Unde sunt părinţii voştri? la Cetatea Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lenţeşti... Unde sunt bătrânul Manuil şi Goian, şi Stibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Iuga, şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihail Spătarul, şi Ilea Hurul comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?...“ *(actul III, scena 8)*.

Se pare că majoritatea acestor nume nu sunt de invenţie; în orice caz, ordinea lor în torentul retoric potopitor este studiată în vederea obţinerii unui efect maxim. Repetarea lui *şi* sugerează năvala impetuoasă, anume sonorităţi pe metri egali *(şi Goian, şi Stibor, şi Cânde)* duc spre un *fortissimo* în scară, după cum câte un epitet sau caracterizare creează pauza potrivită pentru risipirea ecourilor *(şi Ilea Hurul comisul, şi Dajbog pârcălabul... şi fiara paloşului Boldur)*.

În chip firesc, după vijelia de întrebări vine răspunsul scurt şi peremptoriu: *Pământ!,* urmat de o metaforă extraordinară prin retorismul ei grandios;... *Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi!*

Truculenţa retorică este întărită apoi de indicaţiile scenice. În fine, discursul voievodului este contrapunctat de o dezlănţuire a stihiilor, când, în anume puncte de vârf sau de coborâş ale perioadelor, afară fulgeră, plouă torenţial, bubuie tunetele şi, din când în când, câte un trăsnet formidabil acoperă pentru o clipă totul. Ştefan se impune astfel ca un conducător al poporului, trimis parcă de Providenţă. Vorbele lui rămân săpate în suflet ca în granit: „Ţineţi minte vorbele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrâneţe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea, şi nu e a noastră, ci a urmaşilor noştri şi a urmaşilor urmaşilor voştri, în veacul vecilor...“ *(ibid.)*.

La prima vedere pare curios cum Delavrancea, care în proza sa obţine efecte de mare pitoresc prin culoarea lexicului, a izbutit într-o dramă istorică, unde Ştefan cel Mare vorbeşte ca în împrejurimile Bucureştiului: *dăsparte, te văzui, să sculă, porni, vrusei, dăstul, niţică, nu-ţi zisei d-asta şi d-astălaltă, dadă, deşte, ăl, acuşica, zobit* etc. Foarte puţine sunt elementele lexicale de coloratura istorică: *lăcaşul meu ohavnic:* (=inalienabil, termen mai mult juridic), *Io, Ştefan* (titulatură voievodală). O dată apare

chiar un neologism sau două: *mă opui, involt* (despre păr), greu de conceput în literatura de evocare istorică, de la Negruzzi până la Sadoveanu. Cauza poate sta în lipsa periţiei filologice la dramaturgul nostru. Oratorul este însă preocupat de piscurile cele înalte ale discursului, care acoperă totul, ca o lavă fumegândă, astfel încât stridenţele dialectale rămân imperceptibile ochiului şi urechii spectatorilor solicitaţi spre colosal şi grandios. Nu se pot nega apoi virtuţile retorice ale graiului muntean, net superior celui moldovean sau ardelean, uşor de observat de la Antim Ivireanul până la Delavrancea. Aceasta ar putea explica, în parte, vorbirea muntenească, aparent neadecvată, a eroului principal. Zicem: ,,aparent neadecvată", deoarece, în bună măsura, Ştefan cel Mare — în piesa lui Delavrancea — este o proiecţie lirico-retorică a autorului însuşi şi mai puţin un personaj cu o existenţa de sine stătătoare, obiectivă, care ar avea nevoie de un mod propriu de a vorbi, colorat istoric şi dialectal.

Culoarea istorică nu lipseşte totuşi în această capodoperă a lui Delavrancea, realizată fiind nu cu mijloace lingvistice, ci prin o atmosferă arhaizantă, sugerată de anume credinţe mistice, practici magice, superstiţii şi mai ales prin acele semne prevestitoare de evenimente funeste şi grave. E vorba — spre a ne exprima mai simplu — de un fel de *realism istoric,* în modul cum este înfăţişată (în planul artei, se înţelege) mentalitatea oamenilor trecutului, pe care spectatorul şi cititorul din epoca noastră îl înţelege ca atare. Aşa — spre pildă — în actul II, scena 3 — Doamna Maria, scăpând din mâini talgerul cu grâu, care se sparge, consideră acesta un „semn rău". Ştefan însuşi, intrând victorios în cetatea Sucevei, după războiul cu leşii, exclamă la un moment dat: ,,Cătaţi sub piciorul drept şi, de-ţi găsi cărbune, să-l beau în paharul meu de sărbătoare că e bun de friguri; de-ţi găsi plumb, să-l topim, să-l turnăm într-o cană cu apă ne-ncepută, şi, de se va închega, voi vedea ce va veni mai apoi" (actul II, scena 5).

Deosebit de caracteristic este dialogul în care jitnicerul Stavăr comunică stolnicului Drăgan semnele prevestitoare de nenorociri, pe care le observase în noaptea precedentă:

„JITNICERUL STAVĂR: Ai auzit c-ast’ noapte o bufniţă a ţipat toată noaptea pe castel?

STOLNICUL DRĂGAN: Nu.

JITNICERUL STAVĂR: Buha... ţipă, ţipă, până spre ziuă... Când să zboare, o mâţă neagră, haţ, ş-o mâncă. Mâţa se spală pe bot. Un vultur căzu săgeată şi înhăţă pe mâţă. Pe vultur îl săgetă un curtean şi alergând după vultur, curteanul căzu într-o prăpastie.

STOLNICUL DRĂGAN: Ce-o mai fi şi asta?

JITNICERUL STAVĂR: Şi azi dimineaţă o vacă, din vitele domneşti, a sângerat în şiştar, pe când o mulgea...

STOLNICUL DRĂGAN: Ciudat!

JITNICERUL STAVĂR: Luna s-a arătat ca un cearcăn roşu; câinii au urlat; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied...

STOLNICUL DRĂGAN: Urâte semne“ etc. *(actul III, scena 5)*.

Faptele sunt luate din cronici, unde, cu naivitatea lor caracteristică, scriitorii vechi notau când o secetă mare, când năvala lăcustelor, când apariţia unei comete, când chiar naşterea unui viţel cu cinci picioare etc., o serie întreagă de lucruri considerate nefireşti, puse pe seama divinităţii ca nişte semne prin care aceasta şi-ar fi arătat puterile. Delavrancea le valorifică artistic după un procedeu shakespearean. Dialogul citat mai sus, dintre stolnicul-Drăgan şi jitnicerul Stavăr, seamană — schimbând ceea ce este de schimbat — cu o scenă din *Iuliu Cezar* de Shakespeare, în care conspiratorul Casca vorbeşte de semnele rău prevestitoare. Se pare că — aşa cum arată Victor Eftimiu într-un loc — Delavrancea „îşi făcea mâna“ recitind piesele marelui dramaturg englez, pe care, unele din ele, tocmai în vremea compunerii trilogiei, Margareta Miller Verghi, prietenă a scriitorului, le traducea în româneşte.

Shakespeareană ne apare în *Apus de Soare,* vorbind în general, tendinţa, încununată de succes, de a întruni în eroul principal necesitatea istorică cu *eternul omenesc*. Izbânda dramaturgului român se datorează însă în cea mai mare parte integrării lui în tradiţie, în faptul că figura lui Ştefan cel Mare este evocată cu ochii poporului.

Lucian Blaga

MEŞTERUL MANOLE

Cea mai complexă — „misterioasă“ în anume chip — între toate lucrările dramatice ale lui Lucian Blaga, de fapt o sinteză a lor, în directă atingere cu sistemul său filozofic, este *Meşterul Manole.* Se înţelege, poetul pleacă de la mitul necesităţii jertfei supreme, din partea artistului care trebuie să creeze un monument nepieritor pentru colectivitatea care l-a ivit, prefigurat, cum bine se ştie, în balada culeasă de Vasile Alecsandri şi comentată de atâţia dintre urmaşii lui. Este însă cazul să spunem că Blaga îşi creează, aşa-zicând, propriul său mit, de cele mai multe ori prin abateri grave de la punctul de origine, prin răsuciri dintre cele mai neaşteptate, frizând, nu o dată, iraţionalismul expresionistic. Pentru comparaţie, vom aminti aici că Octavian Goga, sedus şi el de subiect, dăduse abia o piesă de teatru onorabilă, cu caracter mai mult de... salon, ca să zicem aşa, şi cu înţelesurile la îndemâna oricui: Sculptorul Andrei Galea se îndrăgosteşte de Ana Brăneanu, tânăra soţie a unui moşier ministeriabil, care, la rându-i, îl iubeşte cu aceeaşi arzătoare patimă. Desfacerea căsătoriei nu este cu putinţă şi între cei doi se înalţă un zid de neînlăturat. Atunci artistul se eliberează de patima sa eternizând-o pe Ana (să se observe păstrarea numelui feminin, lucru ce nu se va întâmpla în cazul lui Blaga) într-o operă sculpturală de o frumuseţe uluitoare, la vederea căreia femeia strigă ca într-o halucinaţie: „Zidul rău mă strânge!“. Motivul va fi reluat, mai târziu, în zilele noastre, şi de Horia Lovinescu, în *Moartea unui artist,* după mulţi alţii de altfel. Nici G. Călinescu, în romanul *Bietul Ioanide,* nu e străin deloc de mitul constructorului de geniu care îngroapă în opera sa tot ce omeneşte are mai de preţ.

Lucian Blaga ne apare mult mai profund, prin proiectarea ideii într-o atmosferă pe de-a-ntregul mitică, ceţos-misterioasă şi

printr-o interpretare absolut proprie şi originală. În chip absolut, conform filozofiei blagiene, biserica ortodoxă ar fi organicitatea panică: natura, cerul şi pământul românesc. Ceea ce construieşte Manole, operă de arhitectură materială, este un act de turburare a *organicului* şi ca atare întâmpină grave dificultăţi. Calculele cifrice, măsurătorile în jurul unei machete etc. nu sunt suficiente, pentru că ceea ce se zideşte ziua noaptea se dărâmă. Pentru naşterea operei este nevoie de factorul iraţional, demonic, de harul divin, dar şi de apelul la satanic. Mai limpede decât oriunde se aplică aici ideea de *demonism,* aşa cum o înţelege Lucian Blaga când discută spiritul goethean. Totodată e pus cu mare putere în evidenţă ceea ce am numit *maniheismul* lui, idee conform căreia divinul şi satanicul sunt cele două feţe ale uneia şi aceleiaşi entităţi: „Goethe — scrie filozoful român în *Daimonion* — găseşte în demonie tot atâtea elemente cari sparg schema logică spinozistă: demonicul e iraţional dar se aseamănă totuşi cu pronia cerească, trăieşte din şi prin contradicţii, e arbitrar şi se complace în imposibil". În acelaşi timp el

> „nu e divin, căci pare iraţional; nici omenesc nu e, căci n-are intelect, nici drăcesc, căci e binefăcător [...]. Se aseamănă cu hazardul, căci nu are nici o consecvenţă; se aseamănă cu providenţa, fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte".

În consecinţă, Manole din drama blagiană trebuie să asculte de sfaturile stareţului Bogumil (numele personajului este revelator în sensul ideii de mai sus), care-i spune că biserica nu se va putea ridica fără ritualul magic al îngropării în zid a unei fiinţe iubite (i-o spune, am zice, nu direct, ci prin exercitarea asupra meşterului a unui soi de magii „albe"). Prima abatere de la izvorul mitic-folcloric tradiţional, tragicul constă (ca la grecii antici) în faptul că Manole înţelege din capul locului că alegerea va cădea asupra celui care „mai tare va iubi", adică asupra sa, că „sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului până în veacul veacului" *(Scena I, Actul I)*. Mira însăsi, iubita meşterului — confundată, în Actul I, până la un punct, cu însăşi Biserica, în starea ei *pură,* nematerializată în piatră — pare a fi pătrunsă de

această fatalitate ineluctabilă când, inconştient parcă, se adresează meşterilor, proaspăt venită la locul construcţiei în dimineaţa fatală: ,,Bună dimineaţa, nouă ucigaşi. Şi cu Manole zece...“ *(Actul III, Scena III)*. Meşterii zidari seamănă întrucâtva cu apostolii lui Isus — Manole, în cazul de faţă, transfiguraţi, cuprinşi ca de o boală şi de o furie constructivă pe jumătate divină, pe jumătate satanică. Cel de al OPTULEA chiar spune: „Suntem bolnavi de ea (de biserică, n.n.). O simţim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri, şi totuşi dorul de ea e în noi ca un dor de casă“ *(Actul II, Scena III)*. Isus — Manole este interpretat demonic, în spiritul lui Hans Hartmann (bunăoară, din *Dämonische und die Ethic,* 1923, operă comentată favorabil de Blaga), când e pus să exclame: ,,Aprindeţi pădurile, să se vadă de departe că aici zece draci clădesc o biserică lui Christos!“ *(Actul IV, Scena III)*. La începutul actului al patrulea, din momentul în care Mira este acoperită de zid, meşterii sunt deodată cuprinşi de o furie constructivă frenetică. Replicile se rostogolesc ritmat şi rimat:

,,AL ŞAPTELEA: Zvârliţi tencuială pe coapse şi os, să-nchidem viaţa în zidul de jos.

ÎNTÂIUL: Ucideţi nădejde de casă şi vatră. Clădiţi-mi lăcaş, de lumină şi piatră.

AL CINCILEA: Isteţi fiţi ca şerpii şi blânzi ca porumbul. Urmaţi-mi măsura. Daţi sfoara şi plumbul.

AL NOUĂLEA: Obliţi cărămida cu ochiul de apă. Vai cine nendrumă? Oh, nimeni nu scapă.

AL PATRULEA: Din gura de iad şi-nvinsul mister — noapte şi zi creştem spre cer.

AL DOILEA: Sus scânduri şi bârne, zi lungă şi noapte. Otravă şi slavă culegem din fapte.

ALTUL: Var şi cărămidă.

ALTUL: Zvârliţi tencuială.

ALTUL: Sfoară şi plumb.

ALTUL: Scânduri şi cobile.

ALTUL: Ochiul de apă.

ALTUL: Noapte şi zi.

ALTUL: Zi şi noapte.

ALTUL: Mâna nu se-opreşte.
ALTUL: Venin şi slavă!
MANOLE *(urlă, plesnind peste ei un bici fantastic de lung)*: Lucraţi, băieţi! Oh, deasupra aceleiaşi păreri, fără s-aducă vindecare, soare şi ceruri mari. Sufletul a băut fapte şi poveşti amare. Lucraţi, zidari!“ *(Actul IV, Scena I.)*

Sau: „Zoriţi, băieţi, sporiţi, zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleşită de înfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puţin înspăimântătoare.“ *(Actul IV, Scena IV)*.

Cu o sugestie luată din chiar balada de origine, îngroparea în zid a Mirei începe ca un joc (arta este ... *joc,* în înţeles schillerian!) dar ca un joc tragic:

„MANOLE: Mult nu e de atunci, îţi aduci aminte, Mira — o dimineaţă ca asta era. Când ne-am întâlnit cu stângăcie, întâi, am fost aproape numai copii şi am început în neştire să ne jucăm de-a viaţa. Acum tot aşa ne vom juca de-a moartea. Atunci te-am culcat pe iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui să zâmbeşti şi, chiar de va fi rece zidul, să te sileşti să glumeşti. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci, vezi, blestemul de care vorbirăm îl învingem c-un joc“ *(Actul III, Scena III)*.

Pentru cititorul (sau spectatorul — dar piesa lui Blaga este foarte puţin *spectaculoasă* pentru insul mai neinstruit; de altă parte cel instruit se poate foarte bine dispensa de mergerea la teatru, mulţumindu-se deplin cu lectura în fotoliu) care în acest moment îşi aduce aminte versurile din colecţia lui Alecsandri:

Meşterii cei mari,
Calfe şi zidari,
Mult înveselea,
Iar Manea turba,
Mândra-şi săruta,
În braţe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Şi glumind, zicea:
,,Stăi, mândruţa mea,
Nu te spăria,
Că vrem să glumim
Şi să te zidim!“
Ana se-credea
Şi vesel râdea.
Iar Manea ofta

senzaţia este de trăire în sublim a artei cuvântului, prin întrunirea sub pana lui Lucian Blaga a poeziei de cea mai adâncă factură filozofic-expresionistă cu... ,,poezia naivă“. O asemenea excepţională *atingere a extremelor* n-a mai fost posibilă decât la Eminescu, în *Doina,* în *Ce te legeni,* în *Revedere,* însă personajul Mira — unic în literatura românească — rămâne fascinant, misterios, suav-sublim în feminitatea sa prerafaelit monumentală, de un tragic neîntâlnit nicăieri prin omenescul ei. Înţeles complet însă numai prin tragismul artistului şi *omului* Manole. Îndeplinindu-şi menirea supraomenească, spiritul său se umple de o sacră furie şi când edificiul este aproape gata se repede cu uneltele distrugerii asupra lui voind să-l dărâme. Mulţimea însă îl înlătură, semn că opera, odată săvârşită, aparţine comunităţii care l-a născut pe artist, devine un bun intrat definitiv în spiritualitatea ei organică.

Remarcabile sunt mai cu seamă viziunile poetului, căci la urma urmei drama *Meşterul Manole* este... poezie care, cum am mai spus, nici nu are nevoie de scenă, de actori şi decoruri spre a se împlini. Tiradele lui Manole şi ale Mirei cuprinşi de mirajul creaţiei sunt, cel mai adesea, poeme cu implicaţii metafizice adânci. Am pomenit de tragismul Mirei, potenţat şi dedus din acela al lui Manole, artistul de geniu pregătit pentru sacrificiul suprem. Dar simpla dramă a arhitectului, care îşi zideşte de vie în operă iubirea pentru femeie, lui Blaga i s-ar părea insuficientă, în orice caz prea aproape de sursa folclorică lamentuoasă, excepţională şi aceea prin frumuseţea ei simplă, ţâşnind asemenea unui monument etern al durerii omului individual, despre care nu se spune că unde a fost căzut, încercând să sară de pe acoperiş cu aripi de şindrilă, s-a ivit ,,O fântână lină, / Cu apă puţină, / Cu apă sărată, / Cu lacrimi udată!“. Căci, aşa cum spuneam, şi Manole şi, mai ales, Mira, *ştiu* de la început de sacrificiul la care sunt chemaţi. E o necesitate dictată de *organic.* Dramaturgul şi poetul (o dată cu filozoful Marelui Orb!) mai inventează (pe lângă straniul Bogumil, stareţul apostat) pe Găman (în *Hronicul şi cântecul vârstelor* se povesteşte despre un ,,ciudat sătean“ cu numele de Găman,

Şi se apuca,
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul de suia
Şi o cuprindea
Pân' la gleznişoare
Pân' la pulpişoare
Iar ea, vai de ea!
Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:
„Manoli, Manoli,
Ajungă-ţi de şagă,
Că nu-i bine, dragă.
Manoli, Manoli!
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge
Trupuşoru-mi frânge!"

de care copiii se temeau ,,ca de o fiinţă cu legături prin tărâmuri demonice"), un fel de Erdgeist (spirit al pământului) care intră în convulsii la ivirea semnelor misterioase, aşa cum se cutremură pământul. Chiar din scena I a actului I, Mira stă pe trupul ca de uriaş al misteriosului Găman şi dialoghează poematic cu Manole.

Vorbele sunt venite ca în vis, de dincolo de condiţia umană:

,,MIRA: Meşterul meu — visează. Pentru el femeia adusă de peste apă nu e tocmai totul, dar să zicem jumătate din tot. Cealaltă jumatate e ea *(arată spre bisericuţă)* (macheta din lemn, n.n.).

Şi cu drept cuvânt. Las' las' nu tăgădui! Nu mă supăr deloc că mă pui în cumpănă cu minunea asta înfricoşată de puteri.

MANOLE: Între voi două, nici o deosebire nu fac, pentru mine sunteţi una.

MIRA *(şăgalnic):* Iată pentru ce în fiecare dimineaţă zic: ce bine că nu vrea să se înalţe!

MANOLE: Gândeşti că prea mult m-aş duce să-mbrăţişez piatra, nu-i aşa? Şi că ziua mi-aş pierde-o mângâind bolţile. Te temi că noaptea mea ar fi o veşnică odihnire pe trepţi, iar turla, sabie între tine şi mine (ecou din *Tristan şi Isolda,* destinat să sugereze puritatea iubirii, n.n.).

MIRA: Astea n-ar fi pricină de griji, dar s-ar putea întâmpla într-o zi — pe ea s-o numeşti Mira, iar pe mine — biserica ta. Şi zăpăceala ar fi cumplită — ha-ha!"

Şi ceva mai jos, în aceeaşi scenă, în timp ce Manole „asistă la această întâmplare mut, căscând ochii mari, absent, ca de pe altă lume":

,,MIRA: Scutură-te, Gămane, voiniceşte ca zmeii tărâmului celuilalt (...) scutură-te! Tu eşti pământul, marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpâniţilor — că toţi sunteţi înnoraţi şi prăpăstioşi. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. ţara îngrijorare. Vreau să sfârşească odată povestea aceasta de spaimă şi de tristă nebunie [...]. Vezi ce bine mă ţin, şi nu sunt nici de var, nici de cărămidă. Seninătate — când sunt între voi! Şi puţină lumină! Să se ridice sprâncenele! Inimă mai uşoară! Manole e mohorât parcă şi-ar fi pierdut îngerii ce-l păzeau fără simbrie. Şi tu eşti mâhnit parcă ai fi pierdut raiuri pe care nimenea nu le-a văzut. Moşule, vezi? Nu, m-am prăbuşit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat, stâlpii sunt drepţi! Răbdare numai, întunecaţilor. Şi într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimenea nu lucrează râzând la ea? *(sare de pe Găman).*"

Scenele citate imediat mai sus preludiază ,,ca joc", „jocul tragic" al zidirii Mirei în pereţii bisericii, la care ne-am referit deja. El ar putea sugera... *apolinicul feminin* faţă de *dionisiacul bărbătesc,* necesitatea echilibrului, a seninătăţii, şi a zâmbetului atunci când e vorba de realizarea celei mai puţin... dionisiace dintre arte, a arhitecturii. Întâmplarea este fără timp şi loc. ,,Indicaţia de regie" — dacă putem s-o numim aşa — sună în felul următor: ,,Locul acţiunii: pe Argeş în jos. *Timp mitic românesc"* (subl. noastră).

Poetul (şi filozoful) Blaga intuieşte necesitatea depăşirii, în cazul de faţă, nu numai a simplei, omeneştii drame individuale, contingente, ci şi pe aceea a doctrinei creştine (fiind vorba de înălţarea unei biserici) pe care le-am putea presupune la un moment dat. Un suflu nietzschean străbate opera de la un capăt al ei la celălalt. Iraţionalul, iniţierea dionisiacă este singura care oferă acces la esenţa adevărurilor dindărătul fenomenelor aparente ale *culturii* (respectiv al religiei creştine), care face deosebire între divin şi demoniac. Şi acest iraţional, singurul, stă la baza tragediei. De unde frenezia oarbă a nediferenţierii binelui de rău. Aşa se explică poezia din replicile lui Manole, ale Mirei, ca şi ale meşterilor, „îmbolnăviţi" cu toţii de biserică, simţind-o în jurul lor, strivindu-i cu măreţia ei, mai înainte de a

fi luat fiinţă din var, piatră şi cărămidă. De altminteri, în actul ultim, tuturor biserica li se pare ca o irealitate, plutind fantomatic în peisaj. Meşterul CEL DE AL TREILEA spune: ,,Biserica e atât de frumoasă — Maica Precistă dacă ar fi să nască a doua oară pe Isus, ar trebui să-l nască nu în iesle, ci în lăcaşul acesta“. În sfârşit Manole, *artistul eliberat* de ,,Facere“, impersonalizat în absolut, declară despre sfântul lăcaş: ,,Acesta Dumnezeu singur şi l-a ridicat printr-o minune, pe care doar el o înţelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi când clădirea e gata şi folosul vremelnic nu le mai cere“.

Camil Petrescu

JOCUL IELELOR

Printre marii scriitori ,,corupţi“[1] (sau ,,compromişi“? — este foarte greu de pus cuvântul exact spre a designa acest caz de „ruptură“ în istoria literaturii) de regimul comunist, Camil Petrescu ocupă locul cel mai dramatic. Cu Sadoveanu şi chiar cu Arghezi lucrurile par a fi mers cumva mai simplu, mai direct, scriind, fiecare la timpul său şi în genul său, câte un *Mitrea Cocor, Păuna Mică,* un *1907 — Peizaje* şi chiar *Cântare omului,* interpretate de prea oportunista, versatila critică oficială drept ,,trepte“ de salt calitativ în creaţia celor doi ,,mari clasici în viaţă“. Chiar şi cu G. Călinescu, spre a mai lua un singur exemplu din atâtea, s-a ajuns la un... compromis onorabil: *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* (scrise îndeajuns de ,,pe muchie de cuţit“) au fost interpretate şi ele ca nişte romane despre ,,transformarea“ intelectualului ,,în noile condiţii“, chiar dacă, tacit, se lăsa a se subînţelege că acea transformare nu s-a produs aproape deloc. În cele din urmă, din compromis în compromis — dar şi sub... presiunea unei ediţii apărute peste graniţă — s-a retipărit şi *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Camil Petrescu a avut o soartă mult mai tristă. Opera lui, în special piesele de teatru, era prea încărcată de... ideologie. Şi apoi, autorul a avut nefericirea şi ghinionul de a fi murit prea devreme, în plină „eră“ proletcultistă, în 1957, după ce *a fost supus* (căci altminteri n-avem cum să zicem) să scrie o piesă de teatru... istorică, despre Nicolae Bălcescu şi să reia tema (subterfugiu?) în romanul, rămas neterminat şi deloc la înălţimea celorlalte două anterioare, *Un om între oameni.*

---

[1] Folosim cuvântul în înţelesul său mai vechi şi, mai exact, în sensul de „stricat“.

Din întreaga dramaturgie a lui Camil Petrescu, şcoala din timpul regimului comunist a bătut monedă mai mult pe *Jocul ielelor.* De ce? Simplu de tot spus, deocamdată: pentru că în această piesă de teatru, aşa cum arată ea în ultima versiune, cea din 1965, când s-a jucat pentru prima dar şi pentru cea din urmă oară, este vorba de drama unui intelectual, director la ziarul *Dreptatea socială,* luptător alături de muncitori împotriva potentaţilor regimului capitalist, în numele *dreptăţii absolute.* Dacă se pierde din vedere ansamblul, piesa „convine" mult fie şi prin faptul că Gelu Ruscanu, eroul principal, Praida, Penciulescu şi ceilalţi lucrători din redacţia ziarului îşi zic între ei tot timpul „tovarăşi". Ca să nu mai vorbim de marea simpatie cu care este înconjurat luptătorul pentru cauza muncitorimii Petre Boruga, condamnat la 15 ani de temniţă grea — înfiorătoare, cum rezultă din o serie de scene — făra altă vină decât aceea de a fi cerut cele mai elementare drepturi pentru semenii săi.

Acestea sunt însă mai curând aparenţele. *Drama de conştiinţă* a lui Gelu Ruscanu are numai unele adiacenţe de superficie cu ceea ce s-a numit lupta clasei muncitoare, a proletariatului, pentru socialism şi pentru comunism. Criticii subtili au arătat aceasta, în fond — niciodată însă limpede, clar de tot exprimat — şi şcoala, prin profesorii ei, a lăsat să se înţeleagă în Camil Petrescu un campion al luptelor socialiste-comuniste.

Ceea ce este o profundă nedreptate!

Jocul ielelor este, putem spune, *prima* şi *ultima* operă a lui Camil Petrescu, unul dintre cei mai mari scriitori români din epoca interbelică. Prima, pentru că a fost scrisă, într-o întâie versiune, în câteva zile numai — fulgerătoare aruncare pe hârtie a unei sacre indignări juvenile, la vârsta de 22 de ani — din luna mai a anului 1916. Ultima, pentru că ultima versiune (după multe altele efectuate pe întreg parcursul carierei, de aproape patru decenii) a fost jucată numai postum, în 1965, la 8 ani după moartea autorului[1].

[1] Piesa a fost publicată în cărţile *Teatru,* vol. I, 1947, Editura Fundaţiilor şi *Teatru,* vol. I, E.P.L., 1957.

Că nu există nici o legătură între mişcarea muncitorească şi piesa de teatru *Jocul ielelor* reiese chiar şi din ,,nota" pusă de autor în capul textului: ,,Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât a «dramă a absolutului» şi, deci, se înţelege că toate referinţele aparent istorice nu corespund datelor ştiute. Astfel, personajele principale şi partidele socialist, liberal şi conservator citate sunt aici personaje şi partide de ficţiune. Sunt însă în anume sens substanţial reale datele cadrului, menite să fixeze momentul: mai 1916."

Această importantă ,,notă", pe care comentatorii nu au pus preţ, vine totuşi în perfect acord cu un pasaj din *Addenda la Fals tratat* din vol. *Teze şi antiteze:*

„Greu aş putea să uit vreodată rădacinile sociale ale carierei mele de trudnic în ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sâmbătă, din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strânşi de înfrigurare, de la o *bătaie de flori* de la «rondul al doilea» de la şosea [...] Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de «bombardamente», se întorceau şi ele, stârnind curiozitatea prietenilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, garoafe, mărgăritare, bujori [...] Zdrobite în picioare, erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, prin care privirea ageră a tânărului de douăzeci şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute de altfel pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun [...]. Înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămână, lucrând însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*..."

Aşadar, *Jocul ielelor*... are un punct de plecare, şi încă destul de ferm, în realitatea socială. În „istoria luptelor clasei muncitoare" — spre a relua o prea tocită expresie din arsenalul propagandei totalitariste de până mai ieri — însă, nu! Pur şi simplu pentru că aşa ceva nu prea exista. Dar în istoria partidelor liberal şi conservator? La această întrebare ne permitem — în ciuda celor afirmate de autor în nota amintită

— să răspundem afirmativ. Camil Petrescu a fost, toată viaţa lui, un adversar neîmpăcat al politicianismului veros. Nu neapărat împotriva partidelor ca atare, dar mai cu seamă a lichelismului prea de tot neruşinat al unora dintre politicieni. Mai ales în perioada aşa zisă de ,,neutralitate“ a României (anii 1914—1916), când se pregătea lichidarea partidului conservator, când, după moartea regelui Carol I, se dezlănţuise o adevărată goană după putere şi îmbogăţire rapidă, prin nu importă ce mijloace, tineri intelectuali de condiţia lui Camil Petrescu au simţit adânc ultragierea constiinţei unei generaţii, a generaţiei de sacrificiu, prin jertfele căreia se va înfăptui Unirea din 1918.

Cităm din recent publicatele memorii ale lui Constantin Argetoianu, scriitor de excepţie, cum s-a văzut, de la care nu ne putem aştepta nici la cea mai mică urmă de părtinire:

,,Neutralitatea! Oribilă epocă a istoriei noastre, în care ne-am dat arama pe faţă. În loc să muncim zi şi noapte şi să ne făurim instrumentul întregirii neamului, ne-am certat doi ani de zile, în demni moştenitori ai Bizanţului şi ai Fanarului! Am făcut politică şi afaceri în loc să facem treabă [...] Această epocă a neutralităţii, cu nebuniile şi cu ruşinile ei (mă gândesc la «contractul britanic» — (stocarea grâului) — şi la toate furniturile statului, şi la permisele de export, ar fi meritat să fie descrisă în amănuntele ei, pentru pedeapsa generaţiei noastre şi pentru edificarea celor viitoare [...]. Liberalii lăsau în seama Brătienilor grija politicii, tăceau şi-şi umpleau pungile. Cu începutul lui 1915 s-au deschis într-adevăr, pentru cei cu trecere la guvern, atâtea poşibilităţi de îmbogăţire peste noapte, prin exporturile şi importurile de favoare, prin furniturile armatei şi prin lucrările publice, încât numai cei tari de înger sau cei proşti nu s-au procopsit. Intrările la Costinescu, la Constantinescu-Porcu, la secretarii lor generali se precupeţeau şi se plăteau scump. Samsari nemţi, samsari unguri, samsari englezi mişunau pretutindeni şi oamenii cinstiţi — mai erau şi dintre aceştia — nu mai îndrăzneau să dea cuiva un bilet de recomandaţie, de frică să nu fie bănuiţi că au luat şperţ.“

* *(Pentru cei de mâine, Amintiri din vremea celor de ieri,* Humanitas, 1991, II, p. *152)*

Bătaia de flori de la şosea, din mai 1916, ,,observată“ de tânărul Camil Petrescu cu un ochi atât de ascuţit, lucid, nu era decât reflexul, în planul frivolităţii moravurilor, a ceea ce spun documentele cele mai autorizate ale vremii. De altminteri, autorul romanelor *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust* se potriveşte în foarte multe din opiniile lui de ceva mai târziu cu cele ce aflăm acum de la C. Argetoianu care, o altă coincidenţă, în memoriile din care am citat se referă şi el la ,,bătăile de flori“ de la şosea din vremea ,,neutralităţii“, în primăvara lui 1916.

Cu punctul de plecare într-o sfântă revoltă a tânărului de 22 de ani, *Jocul ielelor* chintesenţiază un moment istoric printr-un temperament manifestat puternic, cum însuşi autorul spune, în o „dramă a absolutului“.

Gelu Ruscanu deţine o scrisoare din care reiese că ministrul justiţiei, Şerban Şaru-Sineşti, a devenit milionar asasinând o bătrână. Obsedat până la sfâşierea de sine de ideea de dreptate *(Pereat mundus fiat justitia!),* eroul este decis să publice documentul în ziarul *Dreptatea socială.* N-o face însă din primul moment, pentru că personajul, asemenea lui Hamlet (Camil Petrescu însuşi este obsedat de perfecţiunea surprinderii *dramei de conştiinţă* din capodopera shakespeariană) nu este un om al faptei imediate, pradă fiind mai curând cazuisticii şi tergiversărilor, lipsei de certitudine, în calea gestului sau ivindu-se, cum se întâmplă mai totdeauna în o societate ca a noastră, fel de fel de... piedici. Scrisoarea îi este adresată chiar lui şi provenea de la Maria Sineşti, soţia ministrului şi iubirea lui, a lui Gelu, cea mare, unica, iubire ,,absolută“. Căci, asemeni tuturor personajelar lui Camil Petrescu, Gelu Ruscanu este însetat de absolut în toate. I se explică, şi încă cu argumente dintre cele mai tari, de către însuşi Şerban Şaru-Sineşti (într-o scenă dintre cele mai memorabile, *Scena a 2-a* din *Actul III, Tabloul X)* — o personalitate puternică, la rându-i, unul din acele, obişnuite la Camil Petrescu, ,,suflete tari“, un ins deosebit de abil în cele avocăţeşti şi în tot felul de tertipuri politice de culise, un... ,,monstru“, după opinia lui Praida — că de altminteri scrisoarea

provenind de la o presupusă mitomană nu poate constitui o probă în justiţie: ,,Ce valoare probantă poate să aibă această scrisoare pe care vrei s-o publici şi în care autorul ei face afirmaţii care îl privesc ca valoare de adevăr, despre un terţ?“ De altă parte, mătuşa sa, Irena Ruscanu, care-i era ca o mamă, fiindcă îl crescuse, orfan fiind, îi atrage atenţia, într-o scenă anterioară *(Scena a 4-a, Actul II, Tabloul VII),* cum că ar fi un gest de o mare ineleganţă, infam chiar, ,,pentru un Ruscanu“ să terfelească reputaţia unei femei şi încă a unei femei pe care o iubeste şi de care este iubit. La aceasta se adaugă, informează aceeaşi Irena Ruscanu, faptul că actualul ministru al justiţiei, Sineşti, făcuse pentru tatăl său, fratele ei, acum defunct, un gest de o mare nobleţe, împrumutându-i o importantă sumă de bani spre a-şi achita o datorie de onoare contractată la un joc de cărţi. Eroul este însă inflexibil, gata să calce în picioare onoarea nu numai a femeii pe care o iubea, dar şi memoria tatălui, care-i era atât de scumpă, când spune cu mare cruzime: ,,Lasă, mătuşă, acolo în groapă să-şi primească tata pedeapsa şi să îndure memoria lui, dacă e nevoie, ca un pic de adevăr să iasă deasupra“. Un punct maxim de încordare — spre a reveni din nou la scena a 2-a din, actul III — este acela în care Sineşti confirmă din plin spusele mătuşii, dovedind totul cu o scrisoare a dispărutului Grigore Ruscanu, tatăl lui Gelu, prin care i se solicita respectiva sumă de bani, scrisoare pe care o ţinuse în portvizit timp de 20 de ani şi pe care i-o aruncă, cu superbie, în faţă, preopinentului său:

„Fă ce vrei cu această scrisoare! *(O aruncă pe masă).“*

O clipă eroul se clatină, în momentul în care află, tot de la abilul Sineşti, că tatăl său nu murise, cum ştiau Gelu şi toţi ceilalţi din juru-i, cum se scrisese în presa vremii (prin grija lui, a lui Sineşti, care înduplecase pe procuror să accepte asta), într-un accident de vânătoare, ci din pricina unei femei... vulgare, o oarecare Nora, actriţă de mâna a treia, o semiprostituată (exact ca Emilia din *Patul lui Procust),* care îi trimisese, în semn de adio, chiar revolverul cu care să-şi suprime viaţa:

„Chiar procurorul a convenit la versiunea unui accident cu o puşcă pe care o cerceta în birou... Numai mătuşa dumitale, eu, medicul legist şi procurorul am ştiut întâmplarea... Tatăl dumitale s-a sinucis cu revolverul pe care i l-a trimis iubita lui anume“.

Gelu o cunoştea îndeajuns de bine pe această Nora şi informaţia lui Sineşti îl lăsă... *„încremenit“:* ,,Tata s-a sinucis pentru actriţa aceea vulgară şi fără talent? *(Se frânge, cade iar în fotoliu“.)* Un sinucigaş va fi şi poetul George Demetru Ladima din acelaşi roman, *Patul lui Procust,* nu chiar neapărat din pricina Emiliei celei vulgare, totuşi.) În sfârşit, acelaşi Sineşti aruncă în balanţă argumentul cel mai tare, cum că, în calitate de ministru al justiţiei, ar putea să îmbunătăţească în chip substanţial condiţiile de detenţie a liderului socialist al muncitorimii Petre Boruga, eventual chiar să-l elibereze. (Dramaturgul are grijă ca într-o scenă anterioară — *a 2-a* din *Actul II, Tabloul IV* — să ne înfăţişeze îngrozitoarea stare a deţinutului nevinovat şi a familiei sale, sub ochii lui Gelu Ruscanu şi ai lui Praida care îl vizitaseră la închisoare însoţit de Mihai, copilul de numai 10 ani al lui Petre, instruit să spună tatălui că mama, soţia ocnaşului — care de fapt îl părăsise căsătorindu-se cu altul — nu putuse veni, fiind bolnavă. Este o scenă dintre acelea pe care nici un Voitin de tristă amintire, din câţi cunoaştem în epoca proletcultistă, n-au fost în stare să descrie: ,,grozăviile“ cu schingiuiri pe care le construiau dramaturgii preferaţi ai comunismului în legătură cu viaţa din închisori a luptătorilor din ilegalitate ai partidului nu le-a *crezut* nici un spectator sau cititor cât de cât inteligent şi cultivat.) Praida, „tovarăşul“ de luptă şi cel mai de nădejde al lui Gelu, confidentul său definitiv, consideră că momentul trebuie folosit — bineînţeles cu consultarea conducerii partidului — pentru eliberarea lui Boruga. Dar Gelu este un Saint-Just — cum îl poreclesc cei apropiaţi — care consideră dreptatea mai presus de orice, nu numai absolută, dar chiar „inumană“, de o abstracţiune de-a dreptul terorizantă, pe deasupra chiar a intereselor partidului socialist şi a sacrei lupte pentru o viaţă mai bună a muncitorilor. Până şi un prim-procuror, venit la

redacţie să ia apărarea poetului de mare talent, Ion Zaprea, divulgat în ziar cu unele mici ilegalităţi ce ar fi făcut, rămâne uimit de inflexibilitatea lui Gelu:

„GELU *(liniştit, de neînduplecat):* În faţa legii nu stă Ion Zaprea, stă Vasile Constantinescu *(Zaprea* era un pseudonim literar, n.n.).

PRIMUL-PROCUROR *(uimit):* Dumneavoastră vorbiţi în numele legii? Mie îmi vorbiţi aşa? Iată o situaţie paradoxală...

GELU: Nu e deloc paradoxală... Nu e vorba de Legea dumneavoastră, pentru care nu avem prea multă stimă, cum nu e vorba de dreptatea dumneavoastră, pe care o cunoaştem... Este vorba de cu totul altceva, mai pe deasupra. Situaţia vi se pare paradoxală, fiindcă nu ne cunoaşteţi şi deci nu ne înţelegeţi... Legile pe care le ştiţi şi dreptatea aceea sunt după chipul şi asemănarea dumneavoastră... sunt omeneşti... Noi urmărim legea pură şi ideea de dreptate însăşi... Legea este în noi... Dreptatea asta nu are privilegiaţi [...]. Nu depinde de noi. Dreptatea este deasupra noastră şi e una pentru toată lumea şi toate timpurile [...]. Toată puterea noastră de a spune ceea ce spunem vine din conştiinţa acestei dreptăţi absolute... Un singur caz de excepţie ar anula-o, precum dacă o singură dată doi şi cu unu ar face patru toată matematica ar fi nulă.“

(Actul II, Tabloul VIII, Scena 1)

Când, în scena următoare, intervine Praida şi-i atrage atenţia că totuşi ar fi nedrept să sacrificăm un poet de talent moralei burgheze, în numele unei dreptăţi ,,inumane“, Gelu ridică din umeri cu nedumerire şi spune: „Cum ar putea fi altfel? /PRAIDA *(surprins):* O dreptate absolută? / GELU *(cu o privire liniară):* Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută?“ În continuare, în aceeaşi scenă, lucrurile se lămuresc definitiv (la nivel teoretic): Praida este un om cu picioarele pe pământ, un pragmatic, considerând că drept este ,,tot ceea ce slujeşte cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească... Numai cauza e mare...“; Gelu Ruscanu rămâne uimit de acest chip... *ilogic, negeometric* de a gândi şi are această replică memorabilă: „Dumneata aşezi partidul deasupra dreptăţii...“ după care eroul, cum arată indicaţiile de regie (foarte laborioase, ca în tot teatrul lui Camil Petrescu, de unde imposibilitatea lor de a fi montate

scenic, scriitorul situându-se printr-asta în vecinătatea prozei de analiză), rămâne ,,încremenit“. Cu toate acestea nimeni nu se îndoieşte de lupta lui sinceră alături de cauza muncitorilor:

,,GELU: Cu alte cuvinte, pentru dumneata, dreptatea e în funcţie de interesele muncitorilor?...

PRAIDA: Dacă nu e aşa, atunci ce poate fi dreptatea? O simplă abstracţie?

GELU: Nu... nu... tovarăşe... eu lupt pentru cauza muncitorească şi îi sunt devotat atât de mult... numai şi anume fiindcă socot că dreptatea este cu ea. Mi-aş da viaţa pentru muncitorime, numai şi numai pentru că ea este sub steagul dreptăţii şi nu dimpotrivă... Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăşi.“

Ajunşi în acest punct, este cazul să spunem că interpretările date piesei şi personajului lui Camil Petrescu, în critica oficială şi în şcoala regimului totalitarist-comunist, au făcut din Gelu Ruscanu o ,,victimă“ a idealismului platonician, filtrat prin filozofia fenomenologiei husserliene (din cărţi precum: *Philosophie als strenge Wissenschaft* = Filozofia ca ştiinţă exactă, 1911 sau *Ideen einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie — Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* = Introducere în fenomenologia pură, 1913, consultate şi studiate asiduu de către Camil Petrescu, cu efecte adânci nu numai în ceea ce el scrisese asupra „doctrinei Substanţei“, dar în întreaga-i operă şi cu deosebire în teatru). Gelu Ruscanu este, s-a spus, intelectualul rătăcit printre liderii muncitorimii, neagreat de aceasta, privit cu suspiciune chiar, cum spusese însuşi Lenin (un ,,intelectual“ dar, şi el, văzut ca atare, după moartea-i, de către Stalin, cum bine se ştie). Intelectualul, filozoful dreptăţii absolute, ar fi un visător aberant, periculos, cuprins de ,,iele“ (citeşte, în limbaj husserlian, ,,esenţe“, *eidos),* cum este pus să ne informeze celălalt „tovarăş“ al său de luptă de la *Dreptatea socială,* cumva ,,cinicul“ Penciulescu, cel care îl poreclise Saint-Just pe eroul principal al piesei:

„PRAIDA *(examinându-şi pipa, răspunde lui Gelu)*: Nu te supăra, tovarăşe. E pentru prima dată când parcă s-a întors în mine ceva, ca o umbrelă răsucită de vânt... Caut şi nu găsesc ce ar putea fi o dreptate «inumană».

PENCIULESCU: Dar tocmai asta e... Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele goale şi despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu faţa strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Aşa sunt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori. A fost odată un grec, unul Platon, care pretindea că a văzut ideile pure, şi de la grecul acesta au venit toate nenorocirile din lume. A fost şi un franţuz, Robespierre...

GELU *(cu o ardere interioară):* Atunci, e foarte simplu... Ideile n-au să dispară niciodată...

PENCIULESCU: Amin..."

Aşadar, s-a căutat a se vedea o greşeală ,,intelectuală" — şi deci mic-burgheză? — în faptul că Gelu Ruscanu este adeptul *dreptului natural,* etern, imuabil, decurgând din însăşi natura omului, idee la care aderau filozofii antichităţii. Când de fapt, de este să coborâm cu picioarele pe pământ, să fim pragmatici şi eficienţi, cată să luăm partea a ceea ce se cheamă *dreptul pozitiv,* cerut de necesităţile convieţuirii oamenilor în societate. Aşa este! Însă, pe de altă parte, se ştie prea bine că negându-se legitimitatea dreptăţii absolute, punându-se, cum spune Praida, interesele partidului şi clasei muncitoare ,,pe deasupra" dreptăţii (căci una e teoria şi cu totul alta e practica) s-a ajuns la îngrozitoarea dictatură comunistă din care abia putem ieşi acum. În numele acestei *vulgarizări* a teoriei lui Praida asupra dreptului s-au comis cele mai înfiorătoare crime din întreaga istorie a omenirii, lucru ce s-a petrecut chiar în secolul nostru, sub ochii noştri.

Cuprins de ,,iele", Gelu Ruscanu rămâne tot atât de dur chiar când Şerban Şaru-Sineşti contrapune dictonului *Pereat mundus, fiat justitia* celălalt adagiu latin, de sens contrar, s-ar putea zice:

Salus rei publice (sau: *salus populi), suprema lex,* adaugând: ,,sau cum vă place dumneavoastră... Mântuirea cauzei obşteşti este suprema lege“ (finalul *Scenei* 2, *Actul III*, *Tabloul X)*.

Se înţelege, situaţia limită, teribila dilemă în care Camil Petrescu îşi pune eroul — lăsându-l să fie absolut conştient de tot ce se întâmplă cu el: ,,Câtă luciditate, atâta dramă“ este chiar deviza scriitorului — nu se putea rezolva decât prin sinucidere. Conducerea de partid este de părere că scrisoarea care ar fi dus direct în puşcarie pe ministrul justiţiei să nu fie dată în vileag, spre a se salva de la moarte sigură unul dintre conducătorii mişcării. Auzind vestea (şi putându-se totuşi împotrivi), Gelu Ruscanu devine inert sufleteşte, nu zice nici da nici ba, de fapt aprobă totul, cu indiferenţă, cu o lehamite metafizică. Hotărârea lui a fost luată. La mijloc intervine, atârnând greu în balanţă, şi convingerea că ,,iubirea absolută“ nu este posibilă. Iată câteva frânturi din replicile lui în scena finală a piesei: ,,O iubire adevărata înseamnă să nu poţi gândi contrariul ei... Când te iubeam nu-mi puteam închipui viaţa mea fără tine nici pe lumea cealaltă... Nu pot gândi că trei şi cu patru să nu facă şapte nici măcar într-un mod ipotetic“; ,,Doi inşi care se iubesc cu adevărat nu mai sunt oameni“. În dragoste, după el, după Gelu Ruscanu, nu se poate admite greşeala: ,,Aici nu se poate «repara» nimic... Faptul însuşi că nu înţelegi că iubirea nu poate admite greşeala îmi explică şi ceea ce ne-a adus unde suntem.Ţi-am spus că iubirea e un tot sau nimic... O greşeală nu are sens aici... Dacă într-o pagină întreagă de calcul, un inginer a zis o singură dată trei şi cu patru fac opt, tot calculul este nul şi podul se prăbuşeşte...“

Trecând acum la o altă ordine de idei, vom spune că piesa nu e... spectaculoasă decât prin încordarea de idei pe care o presupune. Şi aceasta explică puţinătatea reprezentărilor pe scenele teatrelor noastre înainte, dar şi după război, a operelor celui mai mare dramaturg român de după Caragiale. O ,,găsire“ inspirată din *Hamletul* shakespearian — dacă nu cumva acele husserliene „Wesensschauen“ (intuiţii ale esenţelor) au aici un rol încă mai important, ştiut prea bine fiind că

autorul nu sacrifica nimic în favoarea spectaculosului formal — este scena morţii lui Grigore Ruscanu *văzută* de fiu (dar şi de public, precum fantoma de pe terasa castelului de la Elsinore) tot timpul, *ca şi reală,* nu însă şi de Maria, care era de faţă, scenă petrecută cu numai puţin timp înainte de apăsarea pe trăgaciul revolverului cu care eroul, „un suflet tare“ (,,Sinuciderea este o demonstraţie de forţă...“, îi spune el Mariei) îşi ia viaţa:

,,(Se întunecă încet, încet, până când scena e cu totul în întuneric. Apoi se luminează un singur colţ din biroul tatălui din 1894... O canapea pe care el stă culcat, o etajeră scurtă, scundă, pătrată ca o măsuţă, cu câteva cărţi şi o cutie de ţigări jos, iar deasupra o fotografie, serviciul de cafea, un revolver. Un fotoliu alături. Grigore Ruscanu e îmbrăcat în haină de casă, figura este aceea arătată de portretul din redacţie. E adâncit pe gânduri, nervos. În tot timpul cât dialogul dintre cei doi continuă în întuneric, Grigore Ruscanu va trăi din nou în mintea lui Gelu ultimele sale clipe. Sunt aproape aceeaşi fiinţă ca trăsături şi ca gesturi, cu deosebirea usoară a vârstei şi a mustăţii moi şi mătăsoase. După câtva timp se scoală de pe acea canapea joasă, îşi toarnă cafea din cana filtrului, se aşează în fotoliu şi încearcă să citească o bucată de vreme, dar se vede că mai mult aşteaptă, pândind cu urechea în adâncul nopţii. E nervos, are strâmbături de sarcasm şi dezgust. Nu poate să citească şi azvârle cartea. Priveşte cu oarecare duioşie fotografia... Rămâne iar pe gânduri... Toată viziunea este paralelă în structura ei cu dialogul de aici pânâ la indicaţia ulterioară.)“... ,,(Grigore Ruscanu, în timpul ultimelor fraze, a ascultat în inima nopţii, pândind; are o nouă strâmbătură de dezgust şi de dispreţ, renunţă definitiv, respiră greu, apoi lipeşte parcă visător şi anesteziat revolverul de pieptul desfăcut. O convulsie usoară. A tras şi s-a prăbusit între canapea şi fotoliu.)“... ,,(S-a făcut lumină, dar Grigore Ruscanu va rămâne pânâ la sfârşit aşa, prăbuşit.)“

Şi acum, după câteva minute, timp în care Gelu schimbă un şir de replici (întrerupte de o scurtă intrare în scenă a vulgarei Nora), pe tema iubirii şi a morţii, toate pe un ton ultimativ, iată şi „povestirea“ (de fapt indicaţiile privind jocul scenic) sinuciderea fiului, perfect paralelă, în idee, cu a tatălui:

„GELU (văzut numai din partea ceastălaltă, cât timp a vorbit cu ea şi neobservat de ea, a scos revolverul, e cel încrustat cu sidef pe care i l-a adus cu două zile înainte tot ea, şi l-a lipit întâi cu latul pe piept ca să-i simtă parcă răcoarea): Du-te, Marie, aşează-te din nou la masa vieţii... Eu sunt prins în gura unui cleşte de oţel care mă smulge... Nu doresc să mai revin şi nici nu pot reveni... E cea din urmă... cea mai mare rugăminte... nu face să-mi şovăie mâna... Dacă mă iubeşti într-adevăr, du-te... *(Are o răsucitură convulsivă, apoi apasă hotărât, încet, pe trăgător. Se prăbuşeşte cu aceleaşi gesturi ca şi tatăl lui, care a existat aici numai pentru el, la picioarele fotoliului. Din spate par la fel, ca şi când unul a murit de două ori.)"*

Rezonând, în final, privindu-i cadavrul „cu dragoste frăţească, îndurerat", Praida ne spune că Gelu „era prea inteligent ca să accepte lumea asta aşa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă până astăzi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat..."

Vorbe în doi peri, mai curând. Cine mai ştie cum ar fi voit să fie finalul acestei piese, în forul lui interior, Camil Petrescu cel adevărat şi ,,necorupt" de nenumăraţii consilieri ce-i stăteau permanent în jur supraveghindu-l (acesta e cuvântul) cum scria Bălcescu (dramă izbutită, în bună măsură, dar cu un final „mutilat", eroului principal interzicându-i-se să pronunţe pe patul de moarte, în ultimele clipe ale vieţii, numele de... România — pentru că pe atunci ne numeam R.P.R.) şi mai ales *Un om între oameni*. Există documente clare în acest sens.

De aceea, ziceam, Camil Petrescu a fost unul dintre marii scriitori români căzut victimă totalitarismului comunist, către sfârşitul carierei sale, atunci când şi piesa de teatru *Jocul ielelor*, cu care începuse, a fost terminată în ultima ei formă. Drama lui Gelu Ruscanu, rătăcit printre „luptătorii" pentru cauza clasei muncitoare este chiar drama lui Camil Petrescu, cel care în anii săi tineri *văzuse*, la rându-i „ielele-idei":

,,Dar eu
Eu am văzut idei

Întâia oară brusc, fără să ştiu.
De dincolo de lucruri am văzut ideea
Cum vezi, când se despică norii grei
Şi negri
Zigzagul de argint al fulgerului viu.
Eu sunt dintre acei
Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric
Cu sufletul mărit
Căci am văzut idei.“

(Versuri publicate în *Sburătorul* pe anul 1920)

Se poate astfel spune că întreaga operă a lui Camil Petrescu a crescut *din* şi *în jurul* dramei *Jocul ielelor,* prima şi ultima sa scriere, nu am putea şti şi cât de exact dusă la bun sfârşit, la mijloc intrând zbuciumata viaţă a autorului, asemănătoate în anume privinţe cu aceea a eroului său, cu a tuturor eroilor săi.

Marin Sorescu

A TREIA ŢEAPĂ

(fragment)

A treia ţeapă este continuarea tragicomică şi în stilul absurdului de ultimă oră practicat în dramaturgie (Ionescu, Adamov, Beckett) la *Răceala*. Noutatea şi curajul stau mai cu seamă în abordarea unui subiect... istoric. Şi încă unul dintre cele mai dificile: epoca lui Vlad Ţepeş. E drept, autorul — scriitorul român contemporan cu noi, care s-a bucurat de poate cea mai mare faimă mondială — alege o ,,temă" prin care suntem mai populari decât prin oricare alta în lume: Vlad Ţepes. De ar fi să avem în vedere numai lumea anglo-saxonă şi mai în special America, tărâmul spre care, mai ales în vremea din urmă, ne aţintim ochii plini de fel de fel de... speranţe, mai nobile sau mai puţin ... nobile, justificate sau mai puţin justificate. Lucrul nu are importanţă. Aceasta este realitatea, goală-goluţă: există occidentali de rând, şi mai în special americani care nu ne cunosc decât „prin intermediul" unui, imaginat numai de ei, Dracula.

Prin *Răceala* şi mai ales prin *A treia ţeapă,* Marin Sorescu reabilitează şi el (după Ion Budai-Deleanu, Bolintineanu, Theodor Aman, Eminescu şi alţii mai apropiaţi de vremea noastră) memoria lui Vlad Ţepeş, mult prea nedrept pătată, mai ales peste hotare, începând prin acel (,,infam"?) trouver neamţ Michael Beheim (care a compus opera sa în versuri — *Gedicht über der Woiwoden Vlad II Dracul* — chiar în timpul vieţii eroului său) şi continuând cu o rusească *Skazanie o Dracula Voivoda,* de un anonim (parcă mai puţin „infam"), păstrată în copia lui Eufrosin ,,păcătosul", de unde îşi culege şi Marin Sorescu, cu precădere, informaţiile (privite strict sub latura lor istoric-anecdotică) în ultramodernista sa piesă, făcută parcă

anume să revoluţioneze teatrul nostru de evocare istorică şi patriotică a trecutului de glorie... etc.

Fundalul pe care este proiectată „acţiunea" îl constituie trei ţepi — pe care fumul împrăştiat treptat, încă din prima scena, le lasă privirilor spectatorilor — una mai mare la mijloc, pusă acolo şi pregătită pentru orice... eventualitate şi alte două mai mici, de-a dreapta şi de-a stânga, în care se aflã înfipţi doi „tâlhari" — osândiţi să stea acolo de la începutul şi până la sfârşitul spectacolului, comentând, asemeni corului antic din tragediile greceşti, întâmplările. Unul este un român şi celălalt un turc (de fapt însă tot un român, pentru că ,,Turcul" este un ienicer provenit dintr-un copil român dat, împreună cu alte sute şi mii, drept "haraci" Porţii Otomane).Ţepeş, bonom cu cruzime, fatalist şi imprevizibil în tot ce face, este pus în cunoscutele situaţii: prânzind cu mare poftă în preajma ţepilor cu oameni înfipţi în ele (mai mult sau mai puţin vii), pedepsind pe hoţi, pe femeile preacurve, dând foc nevolnicilor şi cerşetorilor, laolaltă cu turcii veniţi după haraci, petrecând împreună cu căpitanul Papuc în închisoarea din Buda, timp de zece ani, unde îl pusese la poprealã buna sa rudă Matei Corvin, şi ,,distrându-se" (spre a nu-şi pierde antrenamentul) cu tragerea în ţeapă a şobolanilor etc., etc. „Hazul" — dacă haz se poate numi — stă în actualitatea acută a situaţiilor. Ca şi în *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, Ţepeş este numai pretextul înfăţişării eroismului *organic* al unui popor mic, poporul român, silit să supravieţuiască aici la porţile Orientului, la încrucişarea intereselor politice ale marilor imperii. Comun cu Ion Budai-Deleanu — care însă a dat o operă mare, în timp ce aceea a lui Sorescu este încă... neratificată de timp, singurul care poate da o sentinţă fără apel valorii — este amestecul de comic şi tragic, o dată cu anume crudităţi lingvistice, de mare efect, şi într-un caz şi în celălalt. Umorul lui Budai (nu am spus ,,comicul"!) este însă mult mai generos, prin comparaţie. Aceasta pentru că, în condiţiile textului dramatic, Sorescu pune prea multe poante facile în replici. De altă parte, la Budai, latura eroică a operei este mult mai plină de patos, în timp ce la ,,modernul"

Sorescu ea trebuie *dedusă* prin o necesară periţie în domeniul dramaturgiei actuale, sofisticată în felurite chipuri.

Nu ne propunem „analiza“ întregii piese ci, cum am anunţat în titlu, numai a unui fragment, mai mult spre a pune în relief extraordinara, superba libertate, argheziană şi... „sorresciană“, pe care autorul şi-o ia în materie de limbaj, introducând ca şi congenerul lui, tot un *oltean,* între graniţele esteticului cuvinte şi expresii culese din vorbirea noastră cea de toate zilele. Alegem scena a IV-a din actul I, când căpitanul Pârvu aduce în faţa lui Ţepeş pe Joiţa, spre a fi judecată şi condamnată pentru... curvie:

„PÂRVU: Am prins o curvă, Măria ta.

ŢEPEŞ: Ia te uită!

JOŢA *(către Pârvu)*: Tu să nu mă faci pe mine curvă, că tu nu te-ai culcat cu mine, nespălatule, fir-ai al dracu' de călău, vede-te-aş în ţeapă cu zgaibele-n sus, mânca-te-ar ciorile, umple-te-ar păduchii, duce-te-ai învârtindu-te?! Şi să aud de tine că ai crăpat... *(Scuipându-l.)* Ptiu! *(Către Vodă, indignată la culme)*. Nu mai e dreptate în Ţara Românească, bă, tu ce faci? Ce stai ca o momâie, de-i laşi pe toţi golanii să facă pe-mpăraţii şi să-şi bată joc de oameni, că-mi vine să iau o sabie şi să tai de la o margine.

ŢEPEŞ *(râzând):* Îmi place femeia asta.

JOIŢA: Toţi ţiganii au paltoane şi vin să ne judece pe noi.

ŢEPEŞ: De ce vă judecă, femeie?

JOIŢA: Ne cer nouă socoteală, fir-ar al dracului, ce-am mâncat, cu cine ne-am culcat.

ŢEPEŞ: Cu cine te-ai culcat? Tu n-ai om?

JOIŢA *(plângând):* Ăla e om, Măria ta?

ŢEPEŞ *(calm):* Da' ce e?

JOIŢA *(plângând şi mai tare):* E beteag.

PÂRVU: Stă în pat şi boleşte, iar ea în timpul ăsta i-a turnat nouă copii...

ŢEPEŞ: Gemeni?

CHIORU: Nici măcar gemeni. Pe rând, ca la moară.

ŢEPEŞ: Aşa e, femeie?

JOIŢA: De necaz i-am făcut, Măria ta, nu că mi-ar fi făcut cine ştie ce plăcere. Gândiţi-vă şi dumneavoastră: ăla bolnav şi beteag în pat, bir pe aia, bir pe ailaltă — aia nu, aia nu... Ce să facem şi noi, femeile? Plus toată ziua cu spaima în cap: vin turcii, nu vin turcii...

DOMNICA: Iart-o, Măria ta.
ŢEPEŞ: Domnico, tu du-te, nene...
DOMNICA *(îngenunche):* Iart-o. *(Iese).*
ŢEPEŞ *(se ridică):* Tu ce zici: vin sau nu vin?
JOIŢA: Turcii?
ŢEPEŞ: E?
JOIŢA : Păi să vină, fir-ar ai dracului, că de când se tot screm, veneau şi treceau, erau acum la mama dracului, în fundul Europei. De ce să le ţinem numai noi piept acilea? Ne plătesc ăia din apus că-i apărăm aici? Sunt şi ăştia nişte tâmpiţi.
ŢEPEŞ: Cine?
JOIŢA: Turcii.
ŢEPEŞ: De ce?
JOIŢA: Se proţăpesc să se bată doar cu noi, când ştiu precis că pe noi n-o să ne biruie în vecii-vecilor. Şi nu le dă în gând să meargă la ăia pe care i-ar găsi în izmene. *(Râde).*
PÂRVU: Ce să-i facem, Măria ta, aţi auzit-o şi dumneavoastră cum se exprimă. N-are vocabular.
CHIORU: N-are perdea deloc.
JOIŢA *(către Chioru):* Perdea a avut mă-ta când te-a făcut...“ etc.

Petulanţa verbală a Joiţei dă întregul farmec al fragmentului citat. Personajul, închipuit a fi jucat de o actriţă cu un talent pe măsura textului, trăieşte printr-o excepţională autenticitate a limbajului, deosebit de frust, făcut din inflexiuni şi invective de o perfectă oralitate, sugerând totodată şi o gesticulaţie corespunzătoare. Spectatorul este cucerit dintr-odată de naturaleţea apariţiei şi de extraordinarul bun-simţ care o însoţeşte. Dar ceea ce pune vârf la toate este, cum să-i spunem? *actualitatea* personajului. Joiţa este adusă de către Pârvu căpitanul pe scenă ca şi cum respectivul ar fi cules-o chiar atunci de pe uliţă. Lucrul acesta se întâmplă însă cu absolut toate personajele din piesele istorice ale lui Sorescu, în frunte cu Ţepeş însuşi. Cu toată ţinerea aproape de document (sau, mă rog, de ceea ce se poate citi ca document despre Vlad Ţepeş), întâmplările par a avea loc neapărat în zilele noastre sau, dacă vrem, au loc de când dăinuim ca popor aici, la Dunăre şi Carpaţi. Nici vorbă de... culoarea istorică a romanticilor. (În *Răceala,*

venind cu turcii săi să cucerească Ţara Românească, Radu cel Frumos, fratele turcit al lui Vlad, se îndoieşte că acest popor ar putea fi cucerit vreodată şi pentru motivul de ordin filologic cum că ar avea o limbă cu o structură gramaticală şi un vocabular total incompatibil cu limba turcă.)

Dacă e vorba că teatrul rămâne o pură convenţie — au aerul de a spune dramaturgii moderni — atunci care ar mai fi rostul ,,să ne mai facem“ că vorbim (ne îmbrăcăm, mâncăm, ne salutăm etc.) ca în secolul al XV-lea? Spectatorul *ştie* prea bine (şi nu are rost să-i creăm iluzii facile şi inutile) că Joiţa este o femeie ca toate femeile de teapa ei, că autorul nu a avut cum să se documenteze spre a o aduce din întunecatul trecut pe scenă, că, în fine, toate femeile uşoare din lume şi din toate timpurile sunt la fel. Dacă el, spectatorul modern, tiranizat de bucuria bunului-simţ, mai are şi cultură, cât de cât, acceptă, ca şi Ţepeş, de altminteri, că n-ar fi fost deloc neindicat ca turcii să se mai fi bătut şi cu apusenii, nu numai cu amărâţii de noi. E absurd să-i faci, odată cu Joiţa, ,,tâmpiţi“ pe turcii din evul mediu? Poate că da! Paradoxal, însă, teza se poate susţine. Aşa cum trebuie să cădem de acord că biata femeie n-a avut încotro, făcând copii din flori, de vreme ce bărbatul ce-i era legiuit zăcea neputincios în pat de atâta amar de vreme.

Scene precum cea reprodusă mai sus sunt destule în *A treia ţeapă* şi ele fac deliciul spectacolului. (În scena ultimă din actul al doilea, Ţepeş relatează tactica de război a unui negustor, sau cerşetor, chipurile, care, nebun fiind, îl trage de mânecă să-i dea un gologan, să-şi ia alviţă: ,,Zicea că el e Vodă... Şi după ce mănâncă alviţa are planuri mari... Întâi îi bagă-n paştele mă-sii pe toţi care sunt contra, ăştia după aici, îi trage-n ţeapă, le face de petrecanie. Face ţara lună... aşa să sclipească... să aluneci pe drum de lustru... După aia îl momeşti pe Mahomed cu oastea, să vină la noi, că e mai curat... îi taie capul lui Mahomed şi face vânt oastei turceşti în Polonia. Ba chiar în Franţa... Să se mai descurce şi ei...“.) Revenind la scena Joiţei, trebuie să adăugăm de îndată că, robit şi el de farmecul femeii, de opiniile ei politice, care sunt şi ale lui, Ţepeş nu o iartă nicidecum, aşa cum ne-am

fi aşteptat. (Şi aici stă marele tact, marea inovaţie a dramaturgului.) Tiranul se comportă conform programului pe care şi l-a impus. Constatând că s-a comportat precum o „căţea“, porunceşte să i se taie sânii şi să i se bată în cuie, în locul lor,,,capetele copiilor nelegiuţi“. Acum orice *amuzament* al spectatorului încetează şi o contrarietate fără margini îi ia locul. Dramaturgul este nemilos, ca şi eroul său. Istoria este istorie. A fost şi a rămas! Tragicul şi absurdul merg mână în mână şi uneori îşi au sorgintea în comic. Lucrurile par a se lămuri abia spre finalul piesei, când Ţepeş, cuprins de înfricoşătoare zădărnicii, îndreptându-se spre ţeapa ce şi-o pregătise din timp, îşi repudiază propriu-i portret pe care făloşenia unui pictor apusean (acelaşi care făcuse şi chipul lui Mahomed) spune:

„Mustaţa e a unui ins care are timp să se uite în oglindă. Într-o oglindă întreagă, iar eu n-am avut decât cioburi de ţară spartă... în care m-am zgâit. Nu ca să-mi fac mustaţa, ci ca să văd cine mai vine... Şi veneau toţi. Ca să văd ce mai e de făcut... Şi toate erau de făcut... *(Stins.)* Şi la urma urmei, ce-mi aduci mie poze împopoţonate?“